

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

Zagreb, rujan 2013.

**MODERNISTIČKI PUTOPISNI SUBJEKT I AVANGARDNI POSTUPCI U
KRLEŽINU *IZLETU U RUSIJU 1925***

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:

Dr. sc. Marina Protrka Štimec, doc.

Studentica:

Irena Boćkai

SADRŽAJ

1. UVOD.....	3
2. PUTOPIS KAO KNJIŽEVNI ŽANR.....	6
2.1. Putopis u hrvatskoj književnosti.....	9
3. POJMOVI MODERNIZMA I AVANGARDE.....	14
3.1. Hrvatska književna avangarda.....	18
3.1.1. Ekspresionistička faza Miroslava Krleže.....	21
3.1.2. Avangarda i književna ljevica.....	23
4. MODERNISTIČKA KULTURA PUTOVANJA.....	27
4.1. Krležin putopisni subjekt.....	28
5. AVANGARDNI POSTUPCI KRLEŽINA <i>IZLETA</i>	32
5.1. Krležina lijeva misao i socijalni angažman.....	34
5.2. Avangardni mit ulice, tehnika montaže i simultanizam.....	39

5.3.	Avangardno prožimanje književnih rodova i vrsta.....	40
5.4.	Ekspresionistička slika svijeta.....	40
6.	ZAKLJUČAK.....	51
7.	SAŽETAK.....	53
8.	IZVORI I LITERATURA.....	54

1. UVOD

Tema je ovoga rada putopis *Izlet u Rusiju* Miroslava Krleže (1893-1981) koji se zbog otklona od uobičajenih izvedbi toga žanra naziva antiputopisom. Na početku će biti postavljene osnovne značajke putopisnoga žanra, a putopisni će elementi biti izneseni prema klasifikaciji Deana Dude. Ukratko će se definirati i odrednice putopisnoga žanra u hrvatskoj književnosti, nakon čega će biti naglasak na pojmovima modernizma i avangarde koji će se uglavnom temeljiti na postavkama Aleksandra Flakera. Najveće poglavlje ovoga rada posvećeno je Krležinu modernističkom putopisnom subjektu i avangardnim postupcima njegova antiputopisa. Prvenstveno je naglasak na prepoznavanju avangardnih postupaka i zanimanju za izraziti socijalni angažman Krležina putopisnoga subjekta, što ćemo povezati s njegovim mladenačkim stvaralaštvom obilježenim revolucionarnim etosom i duhom aktivističkoga, lijevoga ekspresionizma.

Putopis pripada nefikcionalnim proznim oblicima, unatoč tomu što su u tom žanru moguće mnoge fikcionalne epizode. Elementi vjerodostojnosti u putopisnom žanru odnose se na bilježenje stvarnih događaja, imena stvarnih mjesta i ljudi. Umetnute pripovijesti, anegdote, lirske dionice, ironija, humor, figurativnost iskaza, sve to čini fikcionalizaciju putopisnoga diskurza. Putopis sadrži i elemente avanturizma koji se mogu ogledati i u samoj činjenici putovanja u daleku i nepoznatu zemlju. Krležin je putopis obilježen jakim subjektivitetom i izrazitom fikcionalizacijom putopisnoga diskurza. Putopisni žanr obuhvaća različite oblike izražavanja, a najčešće su to esejistički dijelovi o povijesnim, političkim, estetskim, gospodarskim i sličnim temama. Upravo se Krležin putopis čita kao zbirka eseja, a neka svoja poglavlja on naslovljava kao *impresije* ili *meditacije*.

Začetak je putopisnoga žanra u hrvatskoj književnosti u razdoblju romantizma i to s autorom *Putositnica* Antunom Nemčićem (1813-1849) te s Matijom Mažuranićem (1817-1881) i njegovim putopisom *Pogled u Bosnu ili kratak put u onu krajinu, učinjen 1839-40. po jednom domorodcu*. Nakon romantičarskih putopisa i onih s elementima realističkoga diskurza, u hrvatskom se putopisnom žanru pojavljuje modernistički putopisni subjekt, a najznačajniji su autori ovakvih putopisa Miroslav Krleža i Slavko Batušić (1902-1979). Ovi će autori u svojim putopisnim knjigama dati dva različita lica moderniteta. Krležin stil pisanja graniči s manifestnim, njegovi su stavovi radikalni, a on putuje zbog političkih razloga pa ga stoga i zanima društvena situacija zemlje u koju putuje. Batušićev je subjekt putopisnoga iskaza drukčiji od Krležina. Njegov itinerarij čine europski gradovi u kojima se Batušićev putopisni subjekt otkriva kao modernistički individualac, osamljeni pojedinac koji nikako ne predstavlja dio mase. Iako je modernist, njegov putopisni subjekt ima ambivalentne osjećaje spram tehnike. Elementi modernističkoga putopisa dolaze do izražaja i u prikazu kaotične zbilje i svijeta kao fragmentirane, nepovezane cjeline. I prije Krleže i Batušića, kao izrazito modernistički putopisni subjekt, otkriva se Antun Gustav Matoš (1873-1914) u čijim su putopisima prisutni impresionizam, simbolizam, esteticizam, artizam, sinestezija, secesijski motivi, a Matoš je modernist i po prihvaćanju novih tehnoloških otkrića koja spominje u svojim putopisima. Bez obzira na to njegov je stav prema avangardnim pokretima bio jednoznačno negativan, što pokazuju i njegovi tekstovi o futurizmu u hrvatskoj književnosti.

Krležin je odabir Rusija, a on svoje putovanje u tu zemlju naziva „izletom“. Upravo tim leksemom on se radikalno deklarira, baš kao i odabirom itinerarija kojega čine europski gradovi koje Krleža posjećuje na svojem proputovanju u Moskvu. Takva radikalnost i gestualnost upućuju na *poetiku osporavanja*, tj. avangardu koja se uglavnom shvaća kao

razdoblje u epohi modernizma. Avangarda u svojoj osnovi označava diskontinuitet u odnosu na tradiciju i to zbog žestokoga osporavanja, negacije i odbacivanja iste u cjelini. Avangarda traži poetiku novoga i teži ka novoj umjetnosti, a osnovne su njezine značajke estetsko prevrednovanje svih vrijednosti te optimalna projekcija u budućnost. Avangardni svjetonazor najbolje se očituje u odnosu avangardista prema zbilji gdje je ona svedena na socijalne odnose pa tako čak i materijalna stvarnost ima društveni karakter. Primjer takvoga svjetonazora nalazimo u Krleže koji je, osim poezije, proze, drame, novelistike, esejistike, hrvatskoj književnosti ostavio vrijedan doprinos i u putopisnom žanru. Naime, on u svojoj putopisnoj knjizi pod naslovom *Izlet u Rusiju* spaja dva oksimorska pojma – „izlet“ i „Rusija“. Krleža kreće na put u Sovjetsku Rusiju kada to nitko ne može razumjeti. Njegov je putopis poseban po tome što se izdvaja od uobičajenih zakonitosti i shvaćanja toga žanra. Iako u Krležinim ogledima o slikarstvu nalazimo i njegov negativni stav prema avangardnim tendencijama u europskom slikarstvu, Krležin je putopis modernistički, avangardistički antiputopis u kojemu je prisutna žestoka negacija i osporavanje tradicije. Krležin putopis stoga je po mnogočemu avangardan, a u njegovim poglavljima nailazimo na mnoge postupke avangardne paradigme. Krležina se prva stvaralačka faza vremenski poklapa sa razdobljem avangarde u hrvatskoj književnosti, gdje je najistaknutiji pravac ekspresionizam. Mladenačko Krležino stvaralaštvo obilježeno je upravo tom ekspresionističkom poetikom, a u njegovu putopisu nalazimo i potkrepljenja za tu tvrdnju.

Krležina putopisnoga subjekta zanima društvena i politička situacija u zemlji, a u tome se očituju njegova lijeva misao i socijalni angažman. On iznosi problematiku socijalno ugroženih, a rješenje za takve probleme vidi u lenjinizmu kojega promatra kroz prizmu mesijanstva. Na politički motiviranom putovanju u Rusiju, Krležina putopisnoga subjekta ne zanima povijest, jer naglasak je na sadašnjosti, i još više, budućnosti. Rješenje se, dakle, nazire u avangardnoj optimalnoj projekciji u budućnost u kojoj je jedino logično i privatljivo rješenje Lenjinov projekt socijalne jednakosti.

Krležin putopisni subjekt putuje aktivno, nije pasivni promatrač i običan turist. Njegove bilješke s putovanja više podsjećaju na autobiografske i dnevničke zapise, fragmente sjećanja, no na putopis. Fikcionalizacija i literarnost u prvom su planu, iskaz je izrazito subjektivan, ali prisutni su i elementi vjerodostojnosti kod navođenja poznatih lokaliteta te povijesnih ličnosti i događaja. Na kraju Krležina putopisnoga teksta nalazimo i statističke podatke o ekonomiji. Neki kritičari (Flaker) dokazuju kako je Krleža kretao na svoj put u Rusiju dva puta. Naime, u to je vrijeme nabavljanja vize za putovanje u tu zemlju, a za koju bismo mogli reći da

predstavlja kolijevku revolucije, ako ništa drugo, a ono po njezinu intezitetu i utjecaju na našega autora, predstavljalo veliki problem.

Putopisni je žanr Krleži poslužio kao okvir za njegov „politički izlet“ i izraziti socijalni angažman što ga čini središnjom osobom hrvatske avangardne književne ljevice i aktivističkoga, lijevoga ekspresionizma čije su glavne značajke revolucionarni etos, flamboajantni diskurz, pokreti masa, crveni elan i slično. Iako je Krleža, uz Augusta Cesarca, glavni *spiritus movens* hrvatske avagardne ljevice, zbog iznošenja svojih estetskih načela u predgovoru *Podravskim motivima Krste Hegedušića*, on postaje *persona non grata* na toj istoj ljevici. To samo dokazuje kako Krleža nikada nije bio članom nikakvih angažiranih avangardnih pokreta, ali u njegovu djelu nalazimo dijelove struktura i postupke koji čine njegovo djelo avangardnim.

2. PUTOPIS KAO KNJIŽEVNI ŽANR

Putopis je moguće definirati kao nefikcionalni pripovjedni žanr, kao književnu vrstu koja naslućuje i poeziju, i esej, i kritiku. Značajke su putopisa vjerodostojnost putovanja, ali i fikcionalizacija putopisnoga diskurza. Iako putopis pripada nefikcionalnim proznim oblicima, taj žanr uključuje različite oblike esejističkoga pisanja o temama kao što su politika, kultura, povijest, gospodarstvo i slično. Elementi vjerodostojnosti u putopisu odnose se na bilježenje stvarnih događaja, imena stvarnih mjesta i ljudi. Umetnute pripovijesti, anegdote, lirske dionice, ironija, humor, figurativnost iskaza, sve to čini fikcionalizaciju putopisnoga diskurza. Putopis sadrži i elemente avanturizma koji se mogu ogledati i u samoj činjenici putovanja u daleku i nepoznatu zemlju. D. Duda navodi da sustav književnopovijesne retorike putopisa obuhvaća „sedam međusobno koplementarnih odrednica. To su obrazloženje (okvir),

itinerarij, subjekt putopisnoga diskurza, leksikon, dotematizacija, priča i naslovljenik“ (Duda, 1998: 92).

Obrazloženje ili okvir odnosi se na putopiščevo objašnjenje razloga putovanju i, u skladu s tim, i nastanka putopisnoga teksta. Također se to odnosi na autorovo tumačenje poetike i funkcije žanra. Funkcija je takvih okvirnih obavijesti metatekstualna, ili sa stajališta putopisnoga žanra metanarativna. Putopisnim okvirom putopisac argumentira logiku vlastitoga diskurza i na određen način usmjerava proces čitanja. Okvirne obavijesti najčešće nalazimo na rubovima putopisnoga teksta, na početku ili na kraju, ali putopisac može okvirne obavijesti iskoristiti kad god mu se to učini prikladnim pa se takve obavijesti mogu javiti na bilo kojem mjestu u diskurzu. Ponekad i funkciju putopisnoga okvira mogu imati i zasebni tekstovi. Takve primjere nalazimo kod plodnijih putopisaca kakav je Slavko Batušić (tekst *Moj prvi putopis* u knjizi *Pejzaži i vedute*). Obrazloženje ili okvir plodna je kategorija; ona preko metanarativnih obilježja dopušta dijakronijsko razmatranje pomaka u shvaćanju žanra i njegova statusa u književnoj komunikaciji (Duda, 1998, 93-100). Duda napominje kako „romantičarski način funkcioniranja putopisnoga okvira traje gotovo u nepromijenjenom obliku do Krležina *Izleta u Rusiju* (1926). Krležin iscrtava svoj okvir na potpuno suprotan način, a jedan je od glavnih razloga za to pojava jakoga avangardističkoga subjekta koji se mora legitimirati i na matanarativnoj razini, a ona mu pritom služi kao plakat ili manifest“ (Duda, 1998: 100).

Postupkom se dotematizacije proširuje putopisni tekst, a iz toga možemo saznati i nešto više o idejnom svijetu samoga autora. Itinerarij obuhvaća obavijest o odabiru i slijedu putničkih postaja, vremenu i načinu putovanja. Osim postupka dotematizacije upravo odabir itinerarija svjedoči o interesnim značajkama subjekta putopisnoga iskaza, baš kao i o predmetnom svijetu kojega je autor putopisa odlučio književno oblikovati. Značenjska se struktura književnoga putovanja ogleda i u odredištu i u postajama na putu do njega, budući da različiti prostori poprimaju u svijetu kulture povijesno začinjene semantičke odrednice. Odabir puta stoga predstavlja legitimacijski čin, a itinerarij je tako svojevrstan znak čije se semantičke naslage stvaraju kroz povijest kulture (Duda, 1998: 101).

O subjektu putopisnoga diskurza D. Duda piše da su obavijesti o njemu već izravno ponuđene okvirom, baš kao i itinerarijem u kojima se mogu prepoznati neke njegove značajke, iako sve kategorije književnopovijesne retorike putopisa na neki način otkrivaju subjekt putopisnoga diskurza. Odrednica putopisnoga subjekta oblikuje pitanja o uporištima

putopišćeve legitimacije, načinima njegova predstavljanja, perceptivnoj i diskurzivnoj sposobnosti, mogućim podudarnostima i razlikama s obzirom na mentalne stavove vremena i književna strujanja. Pitanje o putopisnom subjektu pojavljuje se kao postupak izravne ili neizravne karakterizacije putnika, promatrača i pripovjedača (Duda, 1998: 111).

Integralni je dio putopisa i leksikon ili katalog koji se odnosi na postupak strukturiranja obavijesti o zemljopisno-kulturnom području koje je obuhvaćeno putopisom. Leksikonom se istodobno otkriva i putopisni subjekt i svijet kojim putuje, a tako se naziva jer putopišćev rad nalikuje leksikografskoj djelatnosti. Putopisac opaža, saznaje i posreduje ono što smatra važnim i zanimljivim. Leksikon uglavnom sadrži obavijesti vezane uz povijest kulture, umjetničku baštinu, političku povijest ili političke aktualnosti kao što je to slučaj u Krleže, svakodnevni život, izgled prirode. D. Duda stoga leksikone dijeli u tri tematske skupine, a to su kulturnopovijesne obavijesti, obavijesti o svijetu prirode i obavijest o svakodnevnom životu. Također, Duda ističe distinkciju između leksikona i kataloga pa bi leksikon odgovarao nešto opsežnijem opisu sa razrađenim podacima, dok bi katalog bio jednostavan popis putopisne predmetnosti bez dodatne elaboracije (Duda, 1998: 122-124).

Priča je kategorija koja „obuhvaća događajnu i aktancijalnu strukturu putovanja te moguću srodnost s autorovim pripovjednim tekstovima fikcionalne naravi“ (Duda, 1998: 140), dok je naslovljenik „kategorija kojom se pokušava razmotriti komunikacijska usmjerenost putopisa, odnosno odgovoriti na pitanje kome se putopis piše i zašto, prepoznaju li se u tekstu tragovi konkretnoga pošiljatelja i primatelja, osjećaju li se zbog toga signali moguće prilagodbe diskurza ili općenito njegove žanrovske kontaminacije. Žanrovski kontaminiranim smatramo onaj putopisni diskurz koji se pojavljuje u nekom drugom nefikcionalnom komunikacijskom obliku, ponajčešće kao feljton, privatno pismo, memoari ili dnevnik putovanja, i pritom sadrži sve standardne putopisne elemente“ (Duda, 1998: 146).

M. Solar, govoreći o književno-znanstvenim vrstama „koje ujedinjuju povijesno-znanstveni interes s umjetničkim oblikovanjem“, navodi da je „među takvim književno-znanstvenim vrstama od posebne važnosti putopis koji može biti samo doprinos geografiji ili etnografiji, ali taj žanr predstavlja osobitu književnu vrstu u kojoj je putovanje i opis proputovanih predjela ili zemalja povod za šire umjetničko oblikovanje zapažanja, dojmova i razmišljanja o svemu onom što putopisca zaokuplja tijekom putovanja. Nerijetko se tako putopis približava eseju ili pak romanu u kojemu je fabula organizirana kao slijed događaja koji se zbivaju tokom putovanja nekog lika ili skupine likova“ (Solar, 2005: 225).

Putopis predstavlja književnu vrstu u kojoj putopisac iznosi svoje dojmove o predjelima kroz koje putuje, a to se ne odnosi samo na nabranje onoga što je putopisac vidio već se u putopisu očituje i umjetnička sklonost, stav prema životu, osjećajni svijet, ukus, kultura onoga koji piše. Putopisac istodobno prikazuje i svoj predmet i sebe sama, a pravi je putopis plod stvaralačkog nemira, ogledalo umjetnikove intime, svjedočanstvo njegova ukusa. Postoji također i tzv. znanstveni putopis s obiljem historijskih, etnografskih, geografskih i drugih podataka. Autori su im najčešće učenjaci, istraživači, pomorci i misionari.¹

Ovu vrstu znanstvenoga putopisa u hrvatskoj književnosti nalazimo u *Besi* Jože Horvata koja je napisana u formi broskog dnevnika, baš kao i u putopisu Branka Fučića *Terra incognita* gdje putopisac „hodočasti“ raznim crkvicama gdje istražuje srednjovjekovne istarske freske te spominje razne svece što bi predstavljalo religijski aspekt, ali u Fučićevom putopisu nailazimo i na elemente profanoga, svjetovnoga. Horvatova je *Besa* zapravo brodski dnevnik, a moglo bi ga se nazvati i autobiografskom pomorskom prozom. Fučićeva je *Terra incognita* svojevrsno hodačašće ili hodopis, a takvi i slični primjeri impliciraju rubnost putopisa kao žanra. Kako putopis u svojoj strukturi može objedinjavati i poeziju, i esej, i kritiku, a bilo što može biti umetnuto u nj, ta sloboda i labavost granica unutar žanra čini putopis primamljivim mnogim književnicima. Putopis u sebi može objedinjavati i različite nefikcionalne žanrove kao što su autobiografija, dnevnik, memoari, feljton, a što je vidljivo i na ovim, ali i na nekim drugim primjerima iz hrvatske putopisne tradicije. Također, stalno je pitanje o literarnosti putopisa i njegovu mjestu u književnom repertoaru određenoga razdoblja. D. Duda objašnjava da postoje tekstovi poput Sterneova *Sentimentalnog putovanja*, Goetheova *Putovanja po Italiji* ili, u hrvatskoj književnosti, Nemčićevih *Putositnica* koji nisu samo najbolji primjeri žanra u određenom razdoblju, nego s obzirom na poetička obilježja aktivno i gotovo povlašteno definiraju dominante književne prakse vremena kojemu pripadaju – s njima se mijenja ritam književne povijesti (Duda, 2012: 41-42).

2.1. Putopis u hrvatskoj književnosti

Linija hrvatskih putopisaca mogla bi se povući od začetnika hrvatskoga putopisa Matije Mažuranića i Antuna Nemčića do tranžanrovske i postmoderne proze Ede Popovića (1957).

¹ Usp. *Opća enciklopedija JLZ*. Zagreb, 1980.

Začetak su putopisnoga žanra u hrvatskoj književnosti označili putopisi *Pogled u Bosnu* (1842) Matije Mažuranića, te *Putositnice* (1844) Antuna Nemčića. Ujedno su ta dva putopisa i najvrjedniji tekstovi hrvatskoga književnog romantizma. Nemčićev je putopis izrazito subjektivan jer naglašava putopisčeve stavove i misli, njegove vlastite putne impresije, uz duhovite i dopadljive primjedbe. Nemčić ne iznosi suhoparne geografske i etnografske činjenice i ne piše objektivno, nego subjektivno iznosi vlastita zapažanja, utiske i stavove, a forma dnevnika i pisma koja se pojavljuje u putopisu ima funkciju naglašavanja literarnosti i fikcionalizacije putopisnoga diskurza. Nemčićev stil pisanja sličan je feljtonističkom i esejističkom s čestim digresijama. Za putopis Matije Mažuranića Duda navodi kako je to „lokalni primjer pretpostavljene izvidničko-špijunske nemjere koja je započela kao političko ispitivanje bosanskog terena, a završila u književnosti kao dio žanrovske ponude popularnog romantizma“ (Duda, 2012:135). Mažuranićev je *kratak put u onu krajinu* podijeljen u dva dijela. Prvi dio donosi sukus spoznaja o sredini u koju je putovao, dok je drugi dio svojevrsno obličenje i katalog u kojemu dolazi do izažaja putopisčev orijentalistički stav. E. Said u svojoj knjizi *Orijentalizam*, koja označava i začetak postkolonijalne kritike, tvrdi da je Orijen ideološki konstrukt Zapada te da je u imaginariju zapadnih intelektualaca uvijek prikazan negativno (Said, 1999: 7-39). Takav stav nalazimo i kod Adolfa Vebera Tkalčevića (1825-1889) koji u svojem putopisu *Put u Carigrad* (1886) orijentalnu kulturu opisuje kao nazadnu, a elementi orijentalizma i okcidentalizma prisutni su u svim putopisčevim zapažanjima o turskom pučanstvu, njihovim običajima i vjeri, a tu kulturu putopisac opisuje negativno. Negacija orijentalne kulture zamjetna je u njegovim zapažanjima kako je to zemlja niske kulture i kako je tamo sve prljavije, a ljudi su primitivni i besposleni. Elementi domoljublja sveprisutni su u ovom putopisu i to ne samo kada putopisac ističe svoje hrvatstvo, nego i onda kada negira kulturu zemlje u koju je doputovao. U jednoj raspravi o jezicima, putopisac ističe baš hrvatski jezik kao najsavršeniji od svijeta. Upravo se na ovakvom i sličnim primjerima očituje tendencija pomicanja Balkana i Orijenta te negativno opisivanje svega što je istočnije i gore iznad nas. Veber je napisao i putopisne knjige *Put na Plitvice* (1860), *Listovi o Italiji* (1861), a koji, baš kao i njegov *Put u Carigrad*, nisu od značajne literarne vrijednosti. Tkalčević piše više novinarskim no književnim stilom, a u putopis rjeđe unosi vlastita razmišljanja i subjektivne doživljaje s putovanja pa tako u tom putopisu češće nailazimo na elemente vjerodostojnosti, no na elemente fikcionalizacije. Njegovi putopisi stoga više nalikuju na *baedekere*, turističke vodiče, nego na umjetničku putopisnu knjigu. Veberov putopis ima elemenata romantizma i realizma, a njegov se putopisni subjekt otkriva i kao modernist jer je oduševljen novim tehnološkim promjenama.

U razdoblju je romantizma putopise pisao i Stanko Vraz (1810-1851), na primjer *Put u gornje strane* (1843), a nakon romantičarskoga putopisnog subjekta, a kojemu najbolji primjer nalazimo u Nemčićevim *Putositnicima*, u hrvatskom se putopisnom žanru pojavljuje modernistički putopisni subjekt. Najznačajniji su autori ovakvih putopisa Miroslav Krleža i Slavko Batušić. I prije Krleže i Batušića, kao izrazito modernistički putopisni subjekt otkriva se Matoš u čijim su putopisima prisutni impresionizam, simbolizam, esteticizam, artizam, sinestezija, secesijski motivi, a Matoš je modernist i po prihvaćanju novih tehnoloških otkrića koja spominje u svojim putopisima. Međutim, njegov je stav prema avangardnim pokretima bio jednoznačno negativan, što pokazuju i njegovi tekstovi o futurizmu u hrvatskoj književnosti. U razdoblju moderne književnost postaje neovisna i ide ukorak sa zapadno-europskim književnostima. Osnovne su značajke toga razdoblja pluralizam stilova, isticanje slobode umjetničkoga stvaranja, larpurlatizam, esteticizam, simbolizam i slično. Sve se to odrazilo i na putopisni žanr, a čiji je najznačajniji predstavnik ovoga razdoblja modernist Matoš, „reformator hrvatskoga putopisa“ (Brešić, 1997: 10) u čijim je putopisima prisutna snažna literarnost i fikcionalizacija putopisnoga diskurza. To su uglavnom impresionistički putopisi u kojima se pejzaž izdvaja kao samostalna tema, a česta je pojava intertekstualnosti. Matošev se putopisni subjekt otkriva kao samosvjesni i inteligentni pripovjedač koji kao intertekst koristi i svoje vlastite tekstove. Kao i u njegovim pjesmama, pejzaž je stanje duše, a u Matoševim putopisima nema baš puno odrednica koje bi čitatelja upućivale da se radi baš o putopisnomu žanru. Tako se npr. u jednom njegovom putopisu spominje samo jedan geografski pojam, a to je Ivančica. U Matoševim je putopisima prisutan izrazito subjektivni iskaz, a njegovi su opisi izrazito asocijativno-impresionistički, nadahnuti vanjskim motivima u kojima se krajolik poistovjećuje sa stanjem duha, a takav se pristup pejzažu može okarakterizirati izrazito humaniziranim što signira snažno i potpuno prožimanje prirode i čovjeka. Matoš u putopisu izražava svoje intimne preokupacije, a pri opisivanju on je detaljist i esteticist. Pripovijedanje je obilježeno snažnom fikcionalizacijom, a događaji nisu izneseni kronološki. Također, u njegovu iskazu gotovo nema faktografije, a putopisni je žanr poslužio kao okvir u kojemu Matoš isnozi snažnu kritiku protiv niske kulture hrvatskoga naroda, progovara o hrvatskoj literarnoj tradiciji i iznosi svoje kritičke stavove o društvu i političkom stanju u zemlji. U Matoševu putopisnom diskurzu prisutna je izrazita figurativnost, a elemente literarnosti i fikcionalizacije čine brojne priče, anegdote, putopišćeva ironija i kritika. Putopisac u jednom svojem putopisu ima i fiktivnoga suputnika u liku Petrice Kerempuha. O Matošu Duda piše kao o modernom individualcu koji je razapet između europskoga iskustva i stanja u Hrvatskoj. „On funkcionira u diskurzu etnocentričnog individualca tragično

zabrinutog za stanje u domovini. Matošev primjer donekle pokazuje kakva kulturna klima i simboličko opterećenje, s obzirom na dvostruku artikulaciju ili ekonomiju, prethodi modernističkom putopisnom diskurzu“ (Duda, 2012: 203).

Krleža i Batušić u svojim će putopisnim knjigama dati dva različita lica moderniteta. Krležin stil pisanja graniči s manifestnim, njegovi su stavovi radikalni, a on putuje zbog političkih razloga pa ga stoga zanima društvena situacija zemlje u koju odlazi. Upravo se u tome očituju putopiševa lijeva misao i socijalni angažman. On iz pozicije avangardističkoga subjekta iznosi problematiku socijalno ugroženih, a to čini u duhu lijevoga, aktivističkoga ekspresionizma. Rješenje za probleme socijalne nepravde Krleža vidi u lenjinizmu kojega promatra kroz prizmu mesijanstva. Na politički motiviranom putovanju u Rusiju, Krležina putopisnoga subjekta ne zanima povijest, jer naglasak je na sadašnjosti, i još više, budućnosti. Rješenje se, dakle, nazire u avangardnoj optimalnoj projekciji u budućnost u kojoj je jedini logični i privatljivi odabir Lenjinov projekt socijalne jednakosti. Krležin *Izlet u Rusiju* I. Pederin opisuje kao „najvažniji književni putopis ekspresionizma i lijeve misli u Hrvatskoj“ (Pederin, 2007: 136). Značajke su Krležina putopisa „odmak od kulturnohistorijskih reminiscencija i nova poetička značenja“ (Duda, 1998: 125). Iako Krležin putopis predstavlja odmak od hrvatske putopisne tradicije, i kod njega, barem neposredno, pronalazimo hrvatske motive. Krleža motivira svoje putovanje potrebom za upoznavanjem zemlje iz koje dolaze odjeci revolucije. Putopisac upoznaje zemlju u koju putuju, a u poglavlju *Kroz žalosnu Litvu* daje usporedbu sa svojom domovinom – *S ruševinama svojih koliba, sa garištima malih zaselaka, s oranicama među razbacanim parcelama šuma, tužna ta Litva u mnogočemu nas sjeća na milu nam domovinu Hrvatsku* (*Izlet u Rusiju*, str. 35.). Takav stav hrvatskih putopisaca A. Franić naziva „putopisnim patricentrizmom“ (Franić, 1983: 18-22). A. Flaker navodi da je „taj „putopisni patricentrizam“ značajna odlika hrvatske putopisne proze od Nemčića do Krleže, a popratni je motiv i stalnih Krležinih bečkih tekstova“ (Flaker, 1995: 94). V. Bogišić navodi da mnoge Krležine pripovjedne tekstove, kako fikcionalne tako i one koji se, poput putopisa, zasnivaju na poetičkoj podlozi vjerodostojnog iskustva, prožima autobiografski diskurs i da bi se moglo raspravljati prevladava li putopisno uopće u kojem Krležinu tekstu (Bogišić, 2011: 200).

Batušićev je subjekt putopisnoga iskaza drukčiji od Krležina. Njegov itinerarij čine europski gradovi u kojima se on otkriva kao modernistički individualac, osamljeni pojedinac koji nikako ne predstavlja dio mase. Iako je modernist, njegov putopisni subjekt ima ambivalentne osjećaje spram tehnike. Elementi modernističkoga putopisa dolaze do izražaja i

u prikazu kaotične zbilje i svijeta kao fragmentirane, nepovezane cjeline. Česti su opisi tehnike u velegradu, a ti gigantski strojevi što usisavaju ljude samo još više naglašavaju subjektovu alijenaciju i svojevrsni strah od istih. Sve mu se pričinja kao ogroman *prazni prostor*, a on, iako modernist, ima ambivalentne osjećaje spram tehnike pa tako umjesto oduševljenja, on prema tome osjeća zazor. Elementi su Batušićeva putopisnoga diskurza ironični komentari, groteska, ekspresionistički motivi, antiesteticizam, hiperbola, antitetičnost (snažni antipodi koje primjećuje na ulici – raskoš kontrapunktirana slijepcima, bludnicama i bogaljimama, odnos bogatih i siromašnih), groteska, makabrično. Batušić proširuje obzor čitateljskoga očekivanja tako što u svojim putopisima poetizira stvari kao što su kupe u vagonu, brodska sirena, semafor, bodljikava žica, carinik, granična linija (Pederin, 2007: 118).

U razdoblju koje traje i danas, a koje se uobičajeno naziva postmodernim, valja istaknuti dvoje autora čije se tekstovi uvjetno mogu nazvati i putopisom. To su Dubravka Ugrešić i Edo Popović čiji su tekstovi paradigmatički primjeri putopisa postmodernizma. Edo Popović u svojoj knjizi *Priručniku za hodače*, a koja bi se mogla opisati kao hibrid putopisa, eseja, filozofije, proze, publicistike, motivira svoje putovanje i pisanje potrebom za hodačjem u prirodi jer time čovjek bolje upoznaje sebe i svoje strahove. Svoju knjigu Popović naziva priručnikom, a u vremenu u kojem smo svakodnevno bombardirani gomilom raznih priručnika za samopomoć koji niču kao gljive poslije kiše, uglavnom ispunjenima jeftinim receptima za sreću i već istrošenim floskulama i frazama kako da čovjek bude zadovoljniji i ispunjeniji, ovaj Popovićev priručnik predstavlja nepretenciozno štivo proizašlo iz njegova osobnoga iskustva, i to nakon preboljene teške plućne bolesti, ali i najvjerojatnije, zasićenjem kulturnim krugovima, u njegovom slučaju književnim, kojima je svakodnevno bio okružen. Sve to njega navodi da proširi svoje vidike, i to doslovno, promatrajući prekrasne prizore s Velebita s pogledom koji puca u nedogled, ali i metaforički u smislu da u doticaju s prirodom čovjek upoznaje bolje sebe i spoznaje istinske vrijednosti. Knjiga Dubravke Ugrešić *Nikog nema doma* rubni je žanr putopisa jer se čita kao zbirka eseja u kojima književnica iznosi svoja zapažanja, komentare i kritike komunističkih i kapitalističkih društava, Zapadne i Istočne Europa. Književnica piše iz pozicije egzila, a česti su u njezinoj knjizi citati, inertekstualnost, referencije na pop kulturu. I Krležin se putopis može čitati kao zbirka eseja. Uvrštene tekstove autor naslovljuje kao *impresije* ili *meditacije* koji negdje funkcioniraju kao osamostaljeni eseji o umjetnosti (*Kriza u slikarstvu*), političkim i društvenim pitanjima u Rusiji (*Nekoliko riječi o Lenjinu*), ili su to novelistički susreti s „čudnim“ karakterima (*Na*

dalekom sjeveru i Admiralova maska) (Flaker, 2003: 380). U Krležinu je putopisu prisutan modernistički putopisni subjekt, a zbog negativnoga odnos prema tradiciji putovanja i avangardnih postupaka prisutnih na tematskoj i strukturalnoj razini u tekstu, njegov se putopis karakterizira kao antiputopis. Kako u ovom slučaju usporedno egzistiraju dva oprečna, ali i toliko bliska pojma, modernizam i avangarda, u nastavku će se pokušati pobliže označiti njihove odrednice i postaviti distinkcija između istih.

3. POJMOVI MODERNIZMA I AVANGARDE

Modernizam (prema franc. *moderne*, nov, suvremen, koji odgovara najnovijem ukusu) se uglavnom shvaća kao posljednja velika književna epoha, ali se još uvijek između povjesničara, teoretičara i književnih znanstvenika vode rasprave o njezinu prikladnu nazivu, trajanju i poetici koja joj odgovara. Naziv modernizam često se upotrebljava i kao oznaka za jedno razdoblje unutar epohe (najčešće za razdoblje od dvadesetih do tridesetih godina), a zbog mnoštva često suprotstavljenih književnih pravaca rabi se ponekad i naziv u pluralu modernizmi. Često se stoga cijela ta posljednja književna epoha određuje naprosto kronološki, kao književnost dvadesetoga stoljeća. Ponekad se također pravi razlika između moderne i suvremene književnosti, a okvirno se pod pojmom modernizma razlikuju sljedeća književna razdoblja: esteticizam, avangarda, modernizam i postmodernizam. Uvjetno, i samo za potrebe epohalnih određenja cjelokupne povijesti književnosti europskoga kulturnog kruga, naziv modernizam za veliku književnu epohu koja još traje može se zadržati, jer se barem neke

osobine književnosti posljednjih stotinjak godina mogu barem uvjetno razabrati. Modernizam se tako okvirno može odrediti prije svega na temelju suprotstavljanja realizmu s novim poetičkim odrednicama te u smislu uzimanja novih tema i motiva koji čine otklon od realističke tradicije (Solar, 2005: 164-165).

Avangarda (prema francuskome *avant-garde*, prethodnica, predstraža) se uglavnom promatra kao razdoblje u epohi modernizma, ali zbog njezina negativnoga odnosa prema tradiciji i estetskoga prevrednovanja svih vrijednosti, avangarda traži poseban tretman u periodizaciji književne povijesti. Avangardne pokrete karakterizira diskontinuitet u odnosu na tradiciju, a „ono što kategoriju novog u moderni razlikuje od prijašnjih potpuno legitimnih primjena iste kategorije jest radikalnost prekida s onim što je do tada vrijedilo. Ne negiraju se više umjetnički postupci i stilski principi koji su do tada vrijedili, nego cjelokupna tradicija umjetnosti“ (Bürger, 2007: 81.). Avangarda označava umjetnički i društveni pokret koji se javlja nakon esteticizma, a kojem se oštro suprotstavlja osporavanjem svake tradicije. Za niz umjetničkih pokreta na početku 20. st. javlja se potreba za zajedničkim nazivnikom pa se tako niz -izama objedinjuje pod pojmom avangarda. Pojam avangarde pojavljuje se kao manje ili više postojana oznaka za pojedine grupe unutar nacionalnih književnosti, a s druge strane kao vrlo labava i neobavezna kategorija koja označuje mnoga književna strujanja ili pravce koji se pojavljuju pod imenima različitih -izama, a koji u svojoj raznolikosti ipak iskazuju neke zajedničke crte jedni s drugima (Flaker, 1986: 200).

M. Calinescu za termin i pojam avangarde u svojoj značajnoj knjizi *Lica moderniteta* kaže da riječ avangarda potječe iz francuskoga srednjovjekovnog vojnog jezika, ali da ona metaforičko značenje zadobiva već u razdoblju renesanse, da bi od romantizma naovamo njezin razvoj bio popraćen različitim tumačenjima punima pogrdnih i pohvalnih konotacija, čiji je spektar posebno širok u rječniku estetičke i političke avangarde. Rabljen u metaforičkom značenju – Na oružje! – pojam je ponajprije označavao napredan stav u politici, književnosti, odnosno općenito u umjetnosti. Njegova kulturna uporaba ide iz zasada romantičkoga revolucionarnog etosa i on označava uglavnom samosvjestan i nepomirljiv odnos prema tradiciji i ustaljenim autoritetima prošlosti (Slabinac, 1988: 15).

Trajanje avangarde uvjetno je određeno od 1910. do 1930. godine, ali postupci avangardne paradigme pojavljivali su se i prije u određenih književnika, kao što će se i kasnije u 20. stoljeću pojavljati autori i smjerovi koji označavaju nastavak avangardnih tendencija

(neoavangarda, transavangarda) u povijesti umjetnosti. Pojam avangarde objedinjuje niz radikalnih pokreta i književnih pravaca u prvoj polovici 20. stoljeća pa se pojavljuju futurizam, ekspresionizam, nadrealizam, dadaizam, egzistencijalizam, kubizam, imažinizam, socijalistički realizam, konstruktivizam, suprematizam itd, a najvažniji umjetnički pokreti, koji su se u svijetu i Europi javili neposredno prije i poslije Prvoga svjetskog rata jesu futurizam u Italiji i u Rusiji, ekspresionizam u Njemačkoj i Austriji, nadrealizam u Francuskoj i pokret socijalne literature u Rusiji i srednjoeuropskim državama. Avangarda se javlja kao prethodnica novoga nadolazećeg vremena i zalaže se za novu umjetnost, a negativan stav prema tradiciji toliko je izražen da je zamjetno da u „čitavoj povijesti književnosti nikada nije došlo do tako žestoka raskida s tradicijom i oporbe prema nasljedovanom književnom sustavu kao u razdoblju avangarde. Programatski projekti avangardističkih pokreta i pravaca što se javljaju s početka stoljeća u kulturnom životu Europe, utemeljeni su na ničeanskoj paroli o prevrednovanju svih vrijednosti, što podrazumijeva i revolucioniranje svih aspekata života, e da bi se stvorili uvjeti za stvaranje umjetnosti budućnosti“ (Slabinac, 1988: 7).

Avangarda je poetika novoga; „antitradicionalna je, antimimetička i antiiluzionistička, a načelo simultanosti, filmičnosti, montaže i konstrukcije te razbijanje vremenskog i prostornog kontinuiteta“ (Slabinac, 1988: 19) njezine su prepoznatljive karakteristike. Svjetonazorski su iskazi kod avangardista česti i prilično naglašeni. Sve što se tiče pogleda na svijet, u njih je povezano s odnosom prema zbilji. Zbilja je tako svedena na socijalne odnose, jer čak i materijalna stvarnost ima društveni karakter, a u takvoj je situaciji jedna od glavnih meta njihova nezadovoljstva religija koju oni vide kao jednoga od krivaca za postojeće stanje (Pavličić, 2008: 78).

Za pojam avangarde bitni su pojmovi konstrukcije i dekonstrukcije. Konstruktivna načela objedinjuju težnju prema izgradnji novih struktura kao posljedicu osporavanja određenoga književnog sustava i težnju ka novim, otvorenim i neobaveznim strukturama, namjernoj fragmentarizaciji, nedovršenosti te slobodnoj uporabi dijelova vlastitih struktura. Bitne konstruktivne značajke jesu još i variranje istih tema i motiva, pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih vrsta, sinteza različitih umjetnosti (književnost i slikarstvo, književnost i film, književnost i glazba), sažimanje prostora i vremena, izražavanje krajnje sažetim rečenicama s jakim zvučnim efektima, uvođenje nemotiviranoga zbivanja, snažne metaforike, hiperbole, parodije, ironije, apsurdna, groteske... U razdoblju avangarde dolazi i do onoga što R. Poggioli naziva kaotičnim kompleksom, konfuzijom žanrova – *confusione dei generi*. Dekonstruktivne su odrednice osporavanje postojećih struktura i staroga sustava u cjelini,

antiesteticizam i ukidanje estetskih zabrana na području umjetnosti, depersonalizaciju umjetnosti te razbijanje logičke sintakse, stare semantike i zatvorenih struktura.

Za avangardu je karakterističan „hiperbolički diskurz“ (Slabinac), a tu epohu u književnostima i umjetnostima određuje i frenetičnost, apodiktičnost, parataksta, kontingencija. Parafrazirajući Lotmana, A. Flaker objašnjava kako „avangarda ne stvara cjelovito strukturirane tekstove pa ne teži stvaranju ni cjelovite stilske formacije kao strukture struktura, ona je antiformativna, a čim njezini postupci uđu u veće strukturirane cjeline, oni prestaju biti avangardnima“ te da „o avangardi kao stilskoj formaciji tako možemo govoriti samo uvjetno, uvijek iznova naglašavajući njezine suprotnosti unutar jedinstva u prevrednovanju sustava i opiranju izgradnji bilo kojeg novog i zatvorenog sustava“ (Flaker, 1986: 208). Avangarda „prepoznaje umjetnička sredstva u njihovoj općenitosti jer ona ih više ne bira po stilskom principu, već se njima služi kao umjetničkim sredstvima koja su raspoloživa kao umjetnička sredstva u onoj mjeri u kojoj dolazi do istodobnog potiranja kategorije sadržaja“ (Bürger, 2007: 27).

M. Solar piše o usporedbi pojma dekadencije i avangarde, o mitu jednoga i drugoga pojma te objašnjava da se u slučaju ideje dekadencije, kao ni ideja avangarde ne može shvatiti samo u okviru književnopovijesnoga razdoblja. Avangarda i nije izravna suprotnost dekadenciji u smislu nazadovanja ili opadanja. Napredovanje i nazadovanje pripadaju klasičnom shvaćanju tradicije kao kontinuiteta, a dekadencija takav kontinuitet nikako ne prekida te ne skuplja nova, nego gubi već postojeća iskustva. Tako se gube svojstva koja su se gomilala u prirodnom razvoju i koja su trebala omogućiti nastavljanje tradicije. Tome je suprotna ideja avangarde, koja također pretpostavlja stagnaciju i opdanje, ali i uvodi bitno novi element diskontinuiteta: avangarda se okreće protiv tradicije i uspostavlja nov način vrednovanja kojemu je osporavanje temeljno načelo (Solar, 1985: 69-70). Solar još navodi da „pojam avangarde podrazumijeva sinkretizam među rodovima, pa i među umjetnostima. Sadržaj pojma avangarde ovisi o brojnim analizama i uopćavanjima, ali je neosporna njegova distinktivna uloga: avangarda nije ono što joj je prethodilo i nije ono što je iza nje slijedilo“ (Solar, 1985: 65). Klasičnu teoriju ljepote i usporedbu književnoga djela s organizmom, što je temelj mita o dekadenciji u književnosti, mit o avangardi zamjenjuje novom teorijom vrednovanja prema originalnosti i usporedbom književnoga djela sa strojem (Solar, 1985: 71).

Flaker objašnjava da u smislu društvenih funkcija umjetnosti avangarda predstavlja formaciju koja u cjelini zapostavlja tradicionalne funkcije književnosti, a javlja se težnja za

estetskim prevrednovanjem te optimalna projekcija u budućnost. Avangarda znači jedinstvo suprotnosti, a oprečna se krila avangarde odnose na suprotnosti između:

-tehnicizma i slavljenja mašinske civilizacije te težnje prema primitivizmu i praoblicima u umjetnosti (nulti stupanj)

-racionalno-konstruktivne izgradnje struktura te iracionalnoga, podsvjesnoga, automatskog načela

-težnja za književnim eksperimentiranjem, koja ponekad vodi prema hermetizaciji strukture i njihovoj nerazumljivosti te izražene volje da se stvori novi jezik za mase i težnja za novom umjetnošću

-naglašenog individualizma te spremnosti da se umjetnik podredi kolektivu

-pojave tragičnoga, ali apstraktnog lirskog subjekta koji ravna strukturom te potpunoga obezličena struktura sve do težnji za autentizmom (Flaker, 1986: 206-207).

3.1. Hrvatska književna avangarda

Flaker ističe da u Hrvatskoj nije bilo naglašeno artikuliranog pokreta koji bi mogao predstavljati avangardnu književnost ili slikarstvo. Kao razloge neprisutnosti pojma avangarde u pregledima povijesti hrvatske književnosti Flaker nalazi u činjenici što u Hrvatskoj nije bilo organiziranih avangardnih pokreta kao ni programa i manifesta, s izuzetkom manifesta *Hrvatska književna laž* iz 1919. Miroslava Krleže te pokreta oko časopisa *Zenit*² koji je od 1921. izlazio u Zagrebu, ali unatoč nepostojanju artikuliranog pokreta koji bi predstavljao avangardnu književnost, postoje strukturalna rješenja, tematski motivi, ideje u djelima određenih hrvatskih pisaca koja ih čine avangardnima (Flaker, 1984: 101). Svjetonazorski su iskazi kod avangardista česti i prilično naglašeni. Sve što se tiče pogleda na svijet, u njih je povezano s odnosom prema zbilji. Zbilja je tako svedena na socijalne odnose, jer čak i materijalna stvarnost ima društveni karakter, a u takvoj je situaciji

² Pokret oko časopisa *Zenit*, zenitizam, a čiji je predvodnik bio Ljubomir Micić (1895-1971), varijanta je hrvatskoga dadaizma „koji je započeo praksu avangardističkih eksperimenata, te je utro put i nadrealizmu i konkretnoj i vizualnoj poeziji (Ivšić, Ivanišević, Pavlović)“ (Milanja, 2000: 12).

jedna od glavnih meta njihova nezadovoljstva religija koju oni vide kao jednoga od krivaca za postojeće stanje (Pavličić, 2008: 78).

Shvatimo li avangardizam u smislu kako se on, kao pojava iz početka drugog desetljeća 20. stoljeća, uglavnom definira, a to znači kao totalnu negaciju svega tradicionalnoga, kao otpor svim shemama, već okamenjenim strukturama, estetizmu, odnosno kao težnju za eksperimentiranjem, prožimanjem književnih vrsta i rodova, za ostvarivanjem načela asocijativne motivacije djela, unošenjem novih sintaktičkih odnosa, razbijanje standarnoga književnog jezika, simultanošću misli i osjećaja, totalnim zanemarivanjem kategorija vremena i prostora, onda elemente takvog avangardizma možemo početi tražiti već u nekim fragmentima romana *U registraturi* Ante Kovačića (1854-1889), naslućivati u Gjalskog (1854-1935) i njegovu djelu *Janko Borislavić*, te Leskovara (1861-1949), a potpuno očigledno doživjeti kod prvih pripovijedaka Matoševih, kao i u njegovoj poemi *Mòra* (Šicel, 2005: 261).

Najdominantniji je avangardni pravac u hrvatskoj književnosti ekspresionizam o kojemu će u nastavku stoga biti i najviše rečeno. Antun Branko Šimić (1898-1925) i Miroslav Krleža objavljuju paradigmatička djela hrvatskoga književnog ekspresionizma. Najznačajniji je ekspresionistički prozni tekst Krležina *Hrvatska rapsodija* (1917), a dramski njegovo *Kraljevo* (1915), dok su Šimićeve *Preobraženja* (1920) najbitnija pjesnička zbirka hrvatskoga književnog ekspresionizma. Pokret uz časopis *Zenit*, zenitizam, koji izlazi od 1921. do 1924. godine, varijanta je hrvatskoga dadaizma. U hrvatskoj je književnosti zabilježen i pokušaj futurizma koji se odvijao istovremeno s talijanskim i ruskim. Marinettijev *Manifest futurizma* istom je objavljen u *Savremeniku* 1909. godine, a preveo ga je A. Wenzelides. Tako je talijanski futurizam našao odjeka i u našoj književnosti, i to na području glazbe, scenografije, politike. U Zadru se formirao pjesnički krug futurista, a pripremao se i časopis *Zvrk* koji je trebao vršiti funkciju futurističkoga časopisa, a čiji je urednik bio Jozo (Joe) Matošić. Časopis je bio pripremljen za izdanje, ali nikada nije objavljen. Iako hrvatski pokušaj futurističkoga časopisa nije zaživio, ostale su pjesme hrvatskih futurista, *Brzovoz* Joze Matošića te *Brzoplov*, *Oči*, *Babulji* Antona Aralice. Te su pjesme imale elemente vizualne poezije, a česti su barbarizmi, dijalektalizmi, žargonizmi. Proklamira se aktivizam, dinamika suvremenoga svijeta, zbacivanje nepromijenjivih vrijednosti naturalizma i prihvatanje novih tema koje proizlaze iz novoga senzibiliteta, nove znanosti i tehnike novoga vremena. U tim je pjesmama slobodna uporaba riječi, udaljuje se sintaksa, a preziru se klasične poetike. Naglasak je na tekovinama suvremene civilizacije kao što su brod i avion. Apologijom se futurizma bavio i Vladimir Čerina (1891-1932) u svojoj monografiji o Janku Poliću Kamovu (1886-1910) gdje

ga apostrofira kao prethodnika hrvatskoga futurizma. Svoju opčinjenost novim književnim pokretom Čerina je javio pismom Matošu koji piše o tom avangardnom pravcu u člancima *Futurizam* i *Apologija futurizma*, oba objavljena u *Obzoru* 1913. godine (Sorel, 2009: 24). Kao autor predavangardne poeme *Mòra*, Matoš svjedoči o ranome rađanju avangarde u krilu europske umjetničke moderne. Njegovi stilski nagovještaji avangarde paradoksalno prethode njegovoj teoriji esteticizma i odbijanja futurističke poetike 1910-ih. Priliku za konfrontaciju s novom avangardnom poetikom Matošu je pružio i mladi pisac Kamov. Od žestoka obračuna s Kamovljevom avangardnom prethodnicom (u tekstu *Lirika lizanja i poezija pljućkanja*, 1907), pa do nešto blaže intorniranih članaka o futurizmu, Matošev odnos prema avangardi jednoznačno je negativan (Oraić-Tolić, 2013: 15-16). Matoš u hrvatsku književnost po uzoru na Baudelairea uvodi figuru *flâneura*, dokoličara, promatrača, radoznaloga šetača koji luta gradskim ulicama te doživljava grad svim svojim osjetilima i divi mu se, a taj vanjski prostor postaje njegova inspiracija. To je tipično impresionistički proizvod urbane kulture i estetike ulice, i koji ulice i trgove pretvara u interijere. Nakon Matoša takva praksa flaniranja polako izumire. Taj Matošev modernistički mit Pariza, kao i sve druge mitove i iluzije u hrvatskoj književnosti, ruši Miroslav Krleža. (Nemec, 2008: 639-651). U noveli *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*, a koju je Krleža prvi puta objavio 1919. godine u *Plamenu*, glavni junak Pero Orlić postaje žrtvom svoje vlastite bolesne pariške iluzije koju hrane i Matoševi feljtoni koji nastaju pod utjecajem „pariške urbane mitologije“ (Nemec, 2010: 92), a koje čita glavni junak ove novele. Krleža je kao najveći razarač mitova morao razoriti i ovaj pariški mit koji je stvorio Matoš. Orlić dolaskom u Pariz postaje sve ono što *flâneur* nije. Iako samim dolaskom u Pariz Orlić biva oduševljen gradskom hektikom, vrlo se brzo raspršuje njegova pariška iluzija. Kraj novele završava simboličkim činom koji označava raskid sa tradicijom i težnju za novom umjetnosti. Pero Orlić uzima svoj pištolj i ispaljuje šest hitaca na Pariz, što u potpunosti predstavlja avangardnu gestu i u skladu je s avangardnim svjetonazorom.

Kamov je prvi izraziti avangardist u hrvatskoj književnosti koji u potpunosti odstupa od esteticizma moderne i ustaje protiv poetike lažnoga sklada pa on time zapravo inaugurira ekspresionističku poetiku, ali pošto se javlja preuranjeno, ostaje osamljena, a uvelike čak i osporavana književna pojava toga doba. Na književnoj se sceni pojavljuje 1907. godine pjesničkom zbirkom *Psovka*, a iste godine objavljuje i drugu svoju zbirku *Ištipana hartija* te dramu *Tragedija mozgov* i dramsku studiju *Na rođenoj grudi*. Njegov je protoavangardni roman *Isušena kaljuža*, iako ga piše već 1907, u cjelosti objavljen tek 1957. godine. Nakon

Samostanskih drama (*Orgije monaha i Djevica*, 1907) piše još *Čovječanstvo* (1908) i *Mamino srce* (1910). U posljednjim godinama stvara i svoje zrele novele, kao što su *Žalost*, *Bitanga* i *Sloboda*. Kamov je važan i za Krležu, iako on to nikada nije priznao. U noveli *Hodorlahomor Veliki*, a koja je primjer „ekspresionistički dinamizirane proze“ (Žmegač, 2001: 49), piše posvetu *Uspomeni Janka Polića Kamova, koji je junački pao sa stegom u ruci*. U izdanju *Novela* iz 1924. ispuštena je posveta, a u izdanju *Novela* 1937. i drugi dio naslova. Za Krležin je roman o Filipu Latinoviczu nesumnjivo bitnu ulogu odigrao Aresen Toplak iz *Isušene kaljuže* koja donosi tematske i stilske novosti kojima Kamov zapravo anticipira avangardu. Ova proza donosi tematiku bolesti, a svijet je prikazan kao ludnica, tamnica i bludilište, kao kaljuža gdje vlada logika apsurdna. Roman povlači pitanje instinkta i kulture, psihoze i neuroze, autoanalize, životne filozofije *dolce far niente*. Prisutni su snažna ironija i apsurd, psovka kao stil. Poznato je da je Krleža neprestano prepravljao svoja djela, pisao pa ispuštao posvete u sljedećim izdanjima, kao što je slučaj s brisanjem posvete Kamovu. Takav njegov stav prema vlastitim djelima možemo također smatrati avangardnim. U djelima njegove prve stvaralačke faze, koja se vremenski poklapa sa razdobljem avangarde u hrvatskoj književnosti, ima izrazito ekspresionističkih elemenata. Iako Krleža nikada nije bio članom nikakvih angažiranih avangardnih pokreta, u njegovom književnom opusu nalazimo dijelove struktura i postupke koji čine njegovo djelo avangardnim.

3.1.1. Ekspresionistička faza Miroslava Krleže

Najdominantniji je avangardni pravac u hrvatskoj književnosti ekspresionizam.³ Ulderiko Donadini (1894-1923) pokreće prvi hrvatski ekspresionistički časopis *Kokot* (1916), a Šimić, nadahnut bečkim ekspresionističkim časopisom *Der Sturm*, 1917. godine pokreće ekspresionistički časopis *Vijavica*, a dvije godine kasnije i *Juriš*. Ekspresionizam se u

³ Ekspresionizam (prema latinskome *expressio*, izraz) književni je i umjetnički pravac u Njemačkoj i nekoliko zemalja srednje Europe, otprilike između 1910. i 1925, određen naglašavanjem važnosti izraza. Naziv je nastao u opreci prema impresionizmu i esteticizmu jer umjetnost ne shvaća kao oponašanje zbilje nego kao izraz subjektivne stvarnosti pojedinca kojega odlikuje jedino stvaralačka sloboda. Bitne značajke ekspresionizma jesu antitradicionalizam, antiesteticizam, depersonalizacija umjetnosti, razbijanje logičke sintakse i starih sustava jezika, namjerna fragmentarizacija diskurza, općenito, težnja ka potpuno novom izrazu i umjetnosti uopće. Ekspresionizam je srodan futurizmu, dadaizmu i nadrealizmu, a razmatra se u okvirima razdoblja avangarde, a kao najpoznatiji predstavnici književnog ekspresionizma spominju se najčešće Georg Trakl (1887-1914), Gottfried Benn (1886-1956) i Franz Werfel (1890-1945), a u hrvatskoj su književnosti najpoznatiji predstavnici ekspresionističke paradigme A. B. Šimić, Miroslav Krleža, Ulderiko Donadini, Gustav Krklec (1899-1977), August Cesarec, Ivo Andrić (1892-1975) (Solar, 2006).

hrvatskoj književnosti javlja nakon razdoblja moderne u kojoj djeluje književna generacija pisaca koja u književnost ulazi tijekom devedesetih godina 19. stoljeća i pod utjecajem je secesionističke umjetnosti (minhensko-bečkog kruga) s neoromantičarskim obilježjem i malograđanskom idejnom koncepcijom te simbolizma bodlerovskoga i verlenovskoga tipa. Književnici su to koji teže ka dostizanju neke imaginarne i apstraktne ljepote. Nasuprot tome, jedan manji dio stvaralaca, uglavnom iz druge generacije modernista, svoju poetiku ostvaruje u okviru avangardnih književnih tendencija i obilježja i to na početku drugoga desetljeća 20. stoljeća. Oni se, u to vrijeme, iskreno i s gorčinom bune protiv prividnoga, u biti lažnoga sklada kakav je kao svoju viziju (iluziju) svijeta kreiralo secesionističko stvaralaštvo. Bila je to pobuna protiv malograđanske estetike ljepote i petrificiranoga malograđanskog dvoličnog morala uopće, i istodobno protiv svih kanona, propisa i poetika, sumnjivih autoriteta i tradicije u cjelini. Ti su malobrojni pisci, kao vjesnici onoga što tek nadolazi u literaturi, počeli inzistirati na uočavanju i opisivanju kaotične slike svijeta i života, ili su pokušavali uroniti duboko u nutrinu čovjekove ličnosti nastojeći doprijeti do najtananih njegovih neprotumačivih i tajnovitih psiho-emocionalnih manifestacija, običnom oku nevidljivih, realno nelogičnih u tradicionalnom smislu; sve se više javljaju pokušaji prodora u najdublje sfere ljudske intime koja se događa negdje na granici sna i jave, realnog i irealnog, svedena samo na detalj i fragmente nekoga nelogičnog mozaika razbijenih životnih oblika, tipičnih za izraz jedne raspadnute slike svijeta (Šicel, 2005: 260).

Ekspresionizam obilježava krik čovjekove oboljele duše pune straha, osamljenosti i ugroženosti, a pravac je to koji nastaje pod utjecajem Prvoga svjetskog rata. Istodobno sa prvim ratnim zbivanjima na literarnoj sceni pojavljuje se i novi književni naraštaj, rođen uglavnom u posljednjem desetljeću 19. stoljeća. Ti su književnici osjetili bilo realnoga vremena, stvarnosti ratnoga događanja, doživljujući život i svijet dijametralno suprotno od modernista: umjesto proklamiranja fiktivnoga idealnog sklada i iluzije o apsolutnoj ljepoti kao najvećem dosegu ljudskoga duha, došlo je do osjećanja potpunoga raspadanja cjelovite slike svijeta, prihvaćanja kaosa kao sudbinske neizbježnosti i rezultata te spoznaje: s jedne strane opće apatije, s druge do grčovitoga revolta, pobune i otpora prema svemu što ograničava čovjekovu slobodu, do negiranja svih vladajućih moralnih i društvenih vrednota i zasada postojećega građanskog društva: impresiju izmišljene arkadije mladi pisci-buntovnici pretvaraju u ekspresiju eksplozivnoga opisa nesklada u svijetu i čovjeku; umjesto zadanih čvrstih formi u stvaralaštvu traži se potpuna sloboda izražavanja bez prihvaćanja bilo kakvih „recepata“ i poetoloških zakonitosti, a na to su utjecali ne samo slični literarni pokreti i pojave

kao talijanski futurizam i njemački ekspresionizam, nego i događaji na našem društvenom i političkom planu (Šicel, 2007: 6-7).

Ekspresionisti imaju negativan odnos kako prema tradiciji, tako i prema zbilji. Zbilju oni vide isključivo kao društvenu zbilju, a određivši zbilju kao društveni fenomen, pjesnici zaključuju kako ta zbilja nije dobra. Dva su pravca ekspresionizma, aktivistički i vitalistički. Aktivisti interveniraju u samu društvenu zbilju koju promatraju s etičkoga gledišta i smatraju je socijalno nepravednom i nehumanom, a vjeruju da umjetnost može mijenjati svijet. Vitalistički stav proizlazi iz tendencija da se inače nežive stvari promatraju kao bića s mislima i osjećajima (Pavličić, 2008: 78). Ekspresionistički književnici izražavaju svoju unutrašnjost, a osnovni motivi i teme jesu bol, rat, ratna stradanja, bolest, bolnice, ljubav, život, smrt, čovječnost, usamljenost, prolaznost, pesimističan doživljaj svijeta. Obilježja ekspresionističke poetike javljaju se i ranije u djelima nekih hrvatskih književnika. Neki kritičari (Ivanišin) genezu hrvatskoga ekspresionizma⁴ započinju već u razdoblju realizma, od Ante Kovačića i Silvija Strahimira Kranjčević (1865-1908), ali C. Milanja navodi da „za genezu hrvatskog ekspresionizma ne treba posezati čak u 19. stoljeće jer je Kovačićev „kronotop“, tehnologijski aspekt i artistska kulturacija, posve drukčiji od Krležina i Šimićeva, a Kranjčević nije samo pjesnik 19. stoljeća i razdoblja realizma, nego se dijelom svog opusa iz druge faze uklapa u poetike hrvatske moderne“ (Milanja, 2000: 12).

Krleža je središnja osobnost hrvatske književnosti 20. stoljeća. Književni opus iznimno mu je opsežan i raznovrstan (poezija, drama, romani, novele, kritike, eseji, putopisi, memoari, uredništvo časopisa i enciklopedije), a na književnoj se sceni pojavljuje 1914. godine sa dramom *Legenda*. Godine 1919. pokreće i s Augustom Cesarcem (1893-1941) uređuje ekspresionistički književni časopis *Plamen*, a kasnije osniva časopise *Književna republika*, *Pečat* i *Danas*. U djelima njegove prve stvaralačke faze, koja se vremenski poklapa s razdobljem avangarde u hrvatskoj književnosti, ima izrazito ekspresionističkih elemenata. Krleža, uz Šimića, objavljuje paradigmatska djela hrvatskoga književnog ekspresionizma. U Krležina ekspresionistička djela ubrajamo njegovu mladenačku i ratnu liriku, pojedine drame iz ciklusa *Legende*, kao i pojedine novele, a ekspresionistički se elementi mogu zapaziti i u kasnijim dramama (*Golgota*, *Galicija*, *U logoru*, *Vučjak*). Krleža je i središnja osoba hrvatske

⁴Radi se o tzv. „šifri K“ u hrvatskoj književnosti koja objedinjuje Antu Kovačića, Silvija Strahimira Kranjčevića, Janka Polića Kamova i Miroslava Krležu, a koju zastupa Nikola Ivanišin u knjizi *Tradicija, eksperiment, avangarda: o modernoj hrvatskoj lirici* – Katedra za umjetnost i kulturu. Čakavski sabor, Split, 1975, str. 125.

avangardne književne ljevice, a mladenačko je njegovo stvaralaštvo obilježeno aktivističkom i revolucionarnom ekspresionističkom poetikom.

3.1.2. Avangarda i književna ljevica

Kada govorimo o avangardi u hrvatskoj književnosti, nameće se pitanje književne ljevice. Autentična je ljevica izrasla iz osporavanja građanskoga društva i u stanovito vrijeme prihvatila patos estetskoga prevrednovanja, svojstven avangardnim strukturama. U trenutku kada ističe afirmativna načela u odnosu prema novim društvenim strukturama, prestaje biti lijevom književnošću, pa makar nastupala pod socijalističkim imenom. Avangardni su utemeljitelji jugoslavenske književne ljevice Krleža i Cesarec koji objavljuju angažirane tekstove u *Plamenu* i *Književnoj republici* (Flaker, 1984: 5).

Flaker ističe da pojam književne ljevice nije u svim sredinama jednoznačan. U suvremenoj ruskoj terminologiji lijeva umjetnost znači ponajprije ono što se naziva avangardnom umjetnošću, dok je u našim hrvatskim prilikama značenje toga pojma toliko različit, a česte su bile i zloupotrebe u smislu opozicije lijevo i desno (Flaker, 1984: 164). Za pojam lijeve književnosti u nas Flaker navodi da ona „uvjetno označuje sve one književne tekstove koji su svoje naglašene društvene funkcije ostvarivali uz svjesnu pretpostavku postojanja i svijesti o krajnjim ciljevima radničkoga pokreta, bez obzira na to koliko su njihovi nosioci bili spremni da svoje tekstove neposredno funkcionaliziraju u smislu strategije i taktike organiziranoga klasnog pokreta“ (Flaker, 1984: 164).

Književna je ljevica na našim prostorima u prvo vrijeme, kao i drugdje u Europi, nastupila u sklopu avangarde. Časopis *Plamen* rječito je svjedočanstvo tome. Avangarda je na našim prostorima sputana u situaciji neriješenoga nacionalnog pitanja pa inzistiranje na programu *Hrvatske književne laži* nije moglo ostati trajnom orijentacijom, iako je Krleža u to vrijeme vodeći revolucionarni književnik. Specifičnost položaja jugoslavenskih književnosti ogledala se i u nerazvijenosti realističkih tendencija što dovodi do toga da se pokret za socijalnu književnost tek rijetko mogao legitimirati tekstovima koji su mogli vršiti funkciju društvenoga spoznavanja ili vrednovanja s pozicija radničkoga pokreta. To se redovno oslanjalo na prijevode (s njemačkoga i engleskoga) ili na junake ruske književnosti kao modele revolucionarnoga vladanja (Flaker, 1984: 167).

Književna se ljevica konstituira na političkoj platformi ekstatičnoga zanosa za lenjinističku optimalnu projekciju, ali i na poetici vezanoj za ekspresionističke prijedloge avangardne književnosti u umjetnosti, s naglašenim osporavanjem tradicije (*Hrvatska književna laž*), kako nacionalnoga funkcionalizma, tako i secesionističkih i impresionističkih modela hrvatske moderne. Ali taj sukob ne znači za Krležu, baš kao ni za Cesarca koji s njim osniva *Plamen*, orijentaciju na bilo koji ponuđeni europski avangardni književni model pa se obojica od tih programa, uključujući i ekspresionistički, zarana ograđuju kao od neprimjerenih hrvatskoj kulturnoj zbilji. Upravo iz takvoga stava proizlazi i njihova odbojnost prema varijanti hrvatskoga dadaizma, zenitizmu, i časopisu *Zenit*, a Micić tako ostaje u sjeni Krleže i Cesarca. Cesarčev, a zatim ni Krležin „izlet“ u Rusiju, bez obzira na vrlo aktivno zanimanje obojice autora za pojavne oblike ruske sovjetske avangarde (likovna umjetnost i kazalište), ne dovode do prihvaćanja određenoga umjetničkog modela, pa njihovo rano rješavanje pitanja o društvenoj funkciji valja smatrati izvornim, bez obzira na to što njihov razvojni put slijedi općenito kretanje u europskoj književnosti, te se tako tekstovi objavljeni u *Plamenu* i oko njega (Krležina poezija i dramski ciklus, Cesarčeva poezija i proza) suodnose s tekstovima europske avangarde, a tekstovi koji nastaju u vrijeme manje retoričke i analitičnije *Književne republike* očituju obnovu mimetičkih oblika, oslanjanjem na pučki govor (Krleža, *Hrvatski bog Mars*) (Flaker, 1984: 183).

Krleža se opirao tretiranju i shvaćanju književnosti kao robinje ideologiji. Za njega je umjetnost uvijek cilj, a nikada sredstvo kojim se nešto postiže, stoga nikakve doktrine ne smiju utjecati na umjetničko djelo. Dakle, Krleža je rekao ne pragmi, pa čak i lijevoj ideji u umjetnosti. On taj svoj stav jasno i glasno iznosi, i to u *Predgovoru Podravskim motivima Krste Hegedušića* (1933). Bila je to oštra i dosljedna Krležina reakcija na pojavu normativnosti i zahtjeva za naglašenom tendencioznošću „socijalne literature“ i u obranu vlastitih, već izgrađenih, estetskih načela. Krleža je tu narušavao norme „proleterske“ koncepcije književnosti i izazvao val kritike na njegove stavove, ali je, s druge strane, postao programatskim tekstom za onaj dio lijeve književnosti koji je bio spreman oduprijeti se pojavi normativizma, pa makar bio „proleterski“ ili „socijalistički“ (Flaker, 1984: 189).

Krležini stavovi izrečeni u obranu umjetnosti dovode do poznatoga *Sukoba na književnoj ljevici*, što traje od 1928. do 1952. godine s prekidom za vrijeme rata. Tek Krležinim govorom na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani sukob je završio. *Sukob na književnoj ljevici* uobičajen je naziv za međuratne sporove lijevo politički orijentiranih

intelektualaca. S. Lasić donosi detaljniju analizu toga sukoba za koji navodi da počinje 1928. godine kada je izvršen atentat na Radića, i dolazi do sloma parlamentarizma. Te se godine lijevi pisci grupiraju oko dvije literarne estetike: estetika socijalne literature i estetike nadrealizma. Važnu ulogu u formiranju socijalne literature imali su Krleža i Cesarec (angažirani tekstovi u *Plamenu* i *Književnoj republici*) gdje su podvrgavali nesmiljenoj kritici hipokriziju stupova tadašnjega društva te socijalnu i nacionalnu nepravdu, a pritom su zagovarali revolucionarne ideje. Po Lasiću sukob okončava Krležinim govorom u Ljubljani koji je protumačen kao definitivni raskid s poetikom socijalističkoga realizma (Lasić, 1970: 27). Lasić predlaže sljedeću periodizaciju:

1. etapa socijalne literature (1928-1934); razdoblje diktature omeđeno dvama atentatima u Beogradu i Marseilleu
2. etapa „novog realizma“ (1935-1941)
3. etapa socijalističkog realizma (1945-1948)
4. etapa „novih orijentacija“; slom književne ljevice (1949-1952) (Lasić, 1970: 27).

Krleža je svojim duhom stalno pripadao ljevici, i kada je najžešće, kao što je slučaj u *Dijalektičkom antibarbarusu*, polemizirao s njom. Mnogi kritičari pišu kako ga je ta tema sukoba na ljevici proganjala do same smrti pa joj se u razgovorima sa svojim sugovornicima neprekidno vraćao. Europski avangardni pokreti i ekspresionizam u hrvatskoj književnosti, baš kao i Krležino eksperimentalno mladenačko stvaranje i utjecaj književne ljevice na nj, bitne su činjenice za shvaćanje Krležine poetike i njegova putopisa *Izlet u Rusiju* koji odstupa od uobičajenih odrednica toga žanra. U njegovu se putopisu pojavljuje avangardistički putopisni subjekt koji je u stalnom konfliktu s okolinom, prezire institucije i elitu, a zanima ga narod i njegovi običaji. Putopisac prezire uobičajene konvencije kao što su turizam i turističko razgledavanje, a umjesto kulturnih znamenitosti njega zanimaju prosjaci i slijepci. Tu dolazi do izražaja Krležina lijeva misao i izraziti socijalni angažman. U Krležinu pisanju o Moskvi prepoznajemo mnoge postupke avangardne paradigme, a putopisčev je svjetonazor obilježen revolucionarnim etosom i aktivizmom. Fikcija i subjektivitet Krležina antiputopisa u prvom su planu. On daje ekspresionističku sliku svijeta sa sveprisutnom ironijom, groteskom, hiperboliziranim opisima, antiesteticizmom. Putopisac na svojem putovanju odstupa od tradicije, a na putovanju ga zanima nešto novo i drukčije.

4. MODERNISTIČKA KULTURA PUTOVANJA

Nakon romantičarskoga putopisnog subjekta, kojim započinje putopisni žanr u hrvatskoj književnosti, pojavljuje se modernistički putopisni subjekt koji se na svojem putovanju više ne oduševljava nepoznatim, dalekim i egzotičnim krajevima, a ne zanima ga toliko povijest, baš kao ni ruševne građevine. Značajke su modernističkoga subjekta, s jedne strane, alijenacija, introvertiranost, povučenost, osjećaj nesklada u svijetu, kaotična slika svijeta i vizija svijeta kao nepovezane, fragmetarne cjeline, ambivalentan stav prema tehnici, a stav je to koji odgovara ekspresionističkom, apstraktnom doživljaju svijeta, dok s druge strane stoji avangardni aktivizam, sa socijalnim i lijevim angažmanom. Lijevo krilo avangarde zanima se za revolucionarne i angažirane pokrete, političko kazalište i slično. Značajke prvoga primjera odgovaraju Batušićevu, a značajke drugoga Krležinu putopisnome subjektu.

Modernističkom kulturom putovanja i modernističkim putopisnim subjektom najviše se bavi komparatist D. Duda koji piše o tome kako je turizam najznačajnija putnička pojava 19. stoljeća. U početku rezervirana uglavnom za društvenu elitu, u luku od liberalnog prema organiziranom obliku kapitalizma, putovanje postaje masovnije iskustvo. Paralelno nastaje čitavo polje kompatibilnih aktivnosti vezano uz iznalaženje slobodnoga vremena. Razvijaju se dokoličarske navike poput obiteljskih odlazaka na ljetne odmori, ili godišnji zdravstveni posjeti toplicama (Duda, 2012: 189). Ubrzo će ta masovnost logično dovesti do potrebe za socijalnom distinktivnošću, osobito kad se kategorija turista suzi na značenje stereotipizirane, konfekcijske i masovne potrošnje. Modernitet kao modernizam klasično je mjesto njezine realizacije, vjerojatno poetički esencijalno izraženo u egzilu kao najradikalnijem obliku otklona od svih postojećih socijalnih veza. Dihotomija između autentičnosti i konfekcije, individualne slobode i masovnosti izražava se u modernističkoj kulturi putovanja kao opreka između putnika i turista, i nagovještuje povijesno vrijeme koje nazivamo modernizmom (Duda, 2012: 197-198).

Modernistička obilježja putopisnoga diskurza odnose se na česti osjećaj nezadovoljstva i tjeskobe koji, uz modernu tendenciju za samoistraživanjem, stvara od putovanja dominantnu književnu metaforu vremena. Gubi se zamisao o esencijalnom jastvu i realnome svijetu. Ja je fragmentirano i tekst je, s jedne strane, tek pokušaj uspostavljanja prividne cjeline, a s druge zapravo potvrda fragmentiranosti svijeta. Sintagma modernistički putopis veže se za putopise dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, a u kojima se naglašava tema samootkrivanja i koji funkcioniraju poput dvoplanskoga teksta s tobože jakom realističkom površinom koja je često zapravo parabola. Temeljni je postupak ironijska deziluzija, odnosno mentalnim okvirom modernoga putopisca ravna disjunktivna ironija. On u pravilu ironijski gleda na moderni svijet kao nepovezanu i fragmentarnu cjelinu. Teret, tegoba ili pak obveza spram subjektivnosti tipična je pozicija modernističkog putopisca, a što se više Drugi svjetski rat približava, njegov diskurz postaje sve gorči i politički agresivniji. Povjesničari modernističkoga putopisa tvrde da godine nakon 1945, definitivno označavaju svršetak ishodišne modernističke kulture putovanja, svršetak koji je obilježen pojavom masovnoga turizma i nestajanjem nezavisnoga putovanja (Duda, 2007: 277).

4.1. Krležin putopisni subjekt

Krleža boravi u Sovjetskom savezu od siječnja do svibnja 1925. godine. Veći dio provodi u Moskvi, ali putuje i u jedan sjeverni gradić gdje razgleda veliki drveni kombinat. Na svojem proputovanju do Moskve, putopisac posjećuje Berlin i Beč, opisuje dolazak u Moskvu, moskovske ulice, kazališni i likovni život, političku atmosferu kako se ona odražava na ulicama. Zabilježio je i metode tajne ili političke policije, osjetio rast jednoga društva koje umnogome stoji u raskoraku s onim tajanstvenim ili poetskim pokretima u čovjeku, postavio je problem rascjepa između dviju stvarnosti, državnoga mehanizma i umjetničkoga doživljavanja (Lasić, 1982: 182).

Krleža je autor koji je u povijesti hrvatskoga putopisa označio prekretnicu u umjetničkoj povijesti žanra, iako opusom ne pripada među najplodnije hrvatske putopisce (A. Veber Tkalčević, A. Tresić Pavičić, S. Batušić). Tridesetak tekstova koje je napisao Krleža, prema njegovu razumijevanju vrste i njihovim generičkim obilježjima, možemo smatrati putopisima. Njegovi su putopisni tekstovi unutar cjelokupnoga objavljenog književnog djela razvrstani u tri knjige. *Izlet u Rusiju* (Zagreb, 1926) obuhvaća tekstove o njegovim putovanjima u Berlin u lipnju i Beč u prosincu 1924. godine te Moskvu od veljače do svibnja 1925. godine. Ti su tekstovi najprije bili objavljeni u časopisima kao što su *Hrvat, Književna republika i Obzor* i to u razdoblju od rujna 1924. do svibnja 1926. godine. Struktura knjige znatno je izmijenjena prigodom njezinih kasnijih izdanja. A. Flaker ističe da bi kanonskim tekstom *Izleta u Rusiju*, uzimajući u obzir kasnije jezične i stilske autorove intervencije, u interesu cjelovitosti i autentičnosti knjige valjalo smatrati izdanje iz 1926. (Flaker, 1993: 380).

Miroslav Krleža 1926. godine objavljuje putopis *Izlet u Rusiju* „u kojemu je legitimacija putopisnog subjekta bez ostatka modernistička“ (Duda, 2007: 275). Njegov je tekst modernistički, avangardistički antiputopis u kojemu je prisutna žestoka negacija i osporavanje tradicije. Tu se otkriva avangardistički i aktivistički putopisni subjekt, s izrazitim političkim i socijalnim angažmanom. Putopisac se na svojem putu radikalno deklarira i legitimira. Krležin se putopisni subjekt u tekstovima na početku opusa, za razliku od njegovih kasnijih putopisa, legitimira posve izravno. Putopisac se u poglavlju *O putovanju uopće (Impresije iz severnih gradova)* „manifestno deklarira“ (Duda, 2007: 277) i izravno se obraća čitatelju:

Ko je dakle pristaša lažljive patetičnosti, taj u ovim mojim putnim uspomenama neće naći lektire za sebe. Ja ne volim putovanja sa patetičnim kulturnohistorijskim reminiscencama! Kolikogod je subjekt klupko mesa i krvi, i kao takav potpuno prolazna pojava na zemaljskoj kori, to sve vode, gradovi i ljudi što se valjaju kroz putujući subjekt, nastaju tek u subjektu,

pa se dakle i gube s njim; prema tome, ni ovo nekoliko mojih redaka nema većih pretenzija, ni kulturnohistorijskih ni naročito informativnih. Ja kad putujem, pre svega ne polazim crkve, a u muzeje idem vrlo retko. Moram da naglasim da više volim demonstracije, ulične strke, štrajkove, parostrojeve, žene, mrtvačke sanduke i sve ostalo prljavo i svakodnevno zbivanje, nego slike po Akademijama, Barok i Renesansu. Na jednom od naših renesansnih otoka bio sam jedne noći bačen u venecijansku tamnicu i tamo sam slušao jugovinu kako bije o zidove tvrđava. Bilo mi je kao grofu Monte Hristu ili Konradu Fajdtu kada u napetom filmu očekuje krvnike sa golim mačevima, a sve se je dogodilo zato jer nisam skinuo kape kada su pevali „Bože pravde i slobode!“ Od onda mrzim Renesansu! Ne mogu da pojmem staroga Gjalskoga, kako je mogao da sedi sate i sate pred „večnom lepotom“ Venere Milonske. Ja sam pred tom „večno lepom“ Venerom slegnuo ramenima, poslao sve one snobove pred njom k vragu i okrenuo svemu leđa. (Izlet u Rusiju, str. 314.-315.)

Krleža čini otklon od „tradicionalne putničke kultiviranosti“ (Duda, 2007: 277). On okreće leđa tradiciji; ne zanima ga prošlost, nego sadašnjost „koja u sebi sadrži klicu budućega kao (utopijskog) projekta“ (Duda, 2007: 277). Putopis donosi negaciju svega tradicionalnoga, a naglasak je na putopiščevu zanimanju za duh naroda i ulice. On će stoga više pozornosti posvetiti starom kestenjar koji mukotrpno pokušava zaraditi na ulici, no muzejima i crkvama. Krleža ne doživljava svijet putem tradicije već iz osobnoga iskustva, a što je karakteristično avangardnim pokretima. Duda navodi da ako smo pretpostavili da itinerarij može biti znak modernističke kulture putovanja, onda bi to Rusija 1920-ih doista i mogla biti jer revolucionarni socijalni eksperiment svakako nije samo bezinteresna putnička egzotika, nego gotovo utopijski magnet za sve koji dijele komunističku ideologiju. Ali Rusija nije tek modernistički znak po sebi, nego se mora u tekstu proizvesti akcijom i percepcijom putopisnoga subjekta, stoga se Krleža poslužio višestrukom antitezom koju, s jedne strane, oblikuju socijalni rituali hrvatske malograđanske zajednice i kolektivna percepcija, a s druge modernistička gestualnost putnika u Rusiju. Antitetička je igra prisutna već i u naslovu putopisa koji je strukturiran kao oksimoron u kojemu se, sa stajališta zajednice kojoj putnik pripada, spajaju socijalno nespojivi elementi „izlet“ i „Rusija“ (Duda, 2007: 275.-276.)

Sovjetska je Rusija u to vrijeme bila prostor zazora i opasnosti, *horror vacui* malograđanske svijesti, ali za putopisca ta zemlja predstavlja mjesto promjene pa on upravo tamo ide na svoj

„izlet“. U naslovu je Krležina putopisnoga teksta „prisutna semantička igra dviju točki gledišta koja put u Rusiju proizvodi kao dvostruku devijaciju i znak modernizma. Naslov ne samo da legitimira putopisca, nego na stanovit način pretpostavlja i recipijenta. Naslovljenici *Izleta u Rusiju* jesu svakako i oni koji će logikom modernističke poetike doživjeti šok i zgražanje, oni kojima je teško dokučivo da netko uopće može u to doba poći na izlet u Rusiju. Odabir itinerarija funkcionira kao „pljuska društvenom ukusu“, kao prijestup (Duda, 2007: 276).

Krleža obrće tezu o slobodnom svijetu te deklarira put u Moskvu kao avangardističko traženje izlaza u takav svijet upravo izletom u mjesto odakle bi ga se moglo prepoznati. Modernistički putopisni diskurz u hrvatskoj književnosti i njegov nastup, u skladu je s tipičnim avangardističkim poetičkim načelom gotovo manifestan. Krleža renesansi, baroku, crkvama i muzejima, kao znaku prošlosti i snoberaja, pretpostavlja demonstracije, štrajkove, mrtvačke sanduke, sve prljavo i svakodnevno zbivanje. Grad je privilegirano mjesto modernističke kulturalne kartografije, a Krležu zanima upravo ritam ulice i gradskih zbivanja. Krleža, kao stalni konfliktu subjekt, izrevoltiran stanjem u svojoj zemlji poduzima akciju putovanja (Duda, 2007: 278). „Avangardistička gesta logična je pljuska postojećem stanju. Krleža je pljunuo i oputovao u Rusiju“ (Duda, 2007: 278):

Ovako stoje stvari: Svi mi živimo na jednoj provincijalnoj stanici austrijske južne željeznice i koldvor naš je jednokatnica iz crvene cigle. Provincija! Crna, blatna, nesretna provincija! (...) Gledati kolodvorsku jednokatnicu iz crvene cigle, jablanove, pilane, kasarne, slušati harmoniku, osećati perspektive, a istodobno i to kako mi sa našim malograđanskim pseudointeligenčnim nazovisposobnostima, što zevaju i zvone od praznine kao prazni sudovi, nikako ne ćemo moći da prebacimo mostove u Realno i Stvarno. Da pograbimo, da se dignemo, da učinimo nešto. Sve to prislušivanje harmonike za staklenim vratima, to usideličko razmišljanje o mrtvim slepcima, o zaboravljenim devojkama, o razbitim mirozovima zgadilo mi se i ja sam pljunuom i oputovao sledećega dana. (Izlet u Rusiju, str. 317.)

5. AVANGARDNI POSTUPCI KRLEŽINA *IZLETA*

U Krležinu je antiputopisu prisutna žestoka negacija i osporavanje tradicije, a njegov je stil pisanja esejistički, čak i manifestni u kojemu su prisutni česti postupci avangardne paradigme kao što su sveprisutna ironija, groteska, apsurd, nihilizam, hiperbolizirani opisi, antiesteticizam, tehnika montaže, fragmentarnost, simultanizam. On u svojem putopisnom tekstu donosi ekspresionističku sliku svijeta, a piše u duhu lijevoga, aktivističkoga ekspresionizma. Elementi putopisne vjerodostojnosti Krležina *Izleta* ogledaju se u pisanju o gradovima, povijesnim osobama, faktografskim podacima, a također i u egzaktnom, znanstvenom dijelu putopisa. Fikcionalizacija je putopisnoga diskurza sadržana u izrazitoj figurativnosti autorova pisanja, s čestom ironijom i različitim komentarima i digresijama. Krležin putopisni subjekt računa s obrazovanim čitateljem, ali računa i na one ne toliko

potkovane znanjem. Putopisni okvir Krležina *Izleta* čini dodatak pod nazivom *O putovanju uopće* (*Impresije iz severnih gradova*), a putopisna poglavlja i gradovi Zagreb-Beč-Dresden-Berlin-Königsberg-Virbalis-Riga-Moskva čine itinerarij putovanja. Zanimljivo je da Krležina ruta ne čini kontinuiran prostor, a *jedan od sjevernih gubernijskih gradova* gogoljevski je neimenovan u poglavlju (*Na dalekom sjeveru*), a podataka o povratnom putovanju uopće nema (Flaker, 2003: 380).

Putopišćev manifestni stil pisanja upućuje na njegov revolucionarni etos i aktivistički angažman. U Krležinu su antiputopisu prisutne česte avangardne konstruktivne i dekonstruktivne značajke kao što su fragmentarnost, pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta, antiesteticizam, ironija, groteska, apsurd, nihilizam, hiperbolizirani opisi, tehnika montaže, simultanizma i slično. Krležin se putopis po mnogočemu razlikuje od hrvatske putopisne tradicije. Suprotno romantičarskom shvaćanju putopisnoga žanra, kod Krleže ne nalazimo slične putopisne interese pa tu nema opisa krajolika i oduševljenja nepoznatim krajem u smislu prirodnih ljepota i kulturnih znamenitosti. Umjesto toga, Krležina putopisnoga subjekta privlače makabristički i groteskni elementi, a njegov se svjetonazor očituje u ekspresionističkoj slici svijeta. Krleža tu koristi potupke avangardne paradigme, a njegova avangardistička gesta, baš kao i otklon od uobičajenih zakonitosti putopisnoga žanra, čine njegov tekst antiputopisom. Naglasak je u Krležinu antiputopisu prije svega na narodu po čemu se ističe njegov socijalni angažman. Umjesto esteticizma, on piše o prošnjacima te prati ritam ulice i pulsiranje naroda. Krleža uz Cesarca predstavlja utemeljitelja hrvatske avangardne književne ljevice, ali unatoč tomu Krleža nikada nije bio ideološki nastrojem. Štoviše, on između lijevoga i desnoga, bira srednji put pa ga nalazimo „na rubu književne ljevice“ (Flaker, 1984: 164).

Postupkom dotematizacije temeljnoga putopisnog zbivanja saznajemo više o idejnom svijetu i poetičkom načelu samoga autora. U Krležinom slučaju to su esejističke dionice u kojima on otkriva svoje estetsko načelo i umjetnički program, a što nalazimo u poglavljima kao što su *Ulazak u Moskvu*, *Kriza u slikarstvu*, *Kazališna Moskva*. Poglavlje *Ulazak u Moskvu* donosi ogled o boji, mirisu i zvuku koji nazanačuje slikarski problem kasnije razrađen u *Povratku Filipa Latinovicza*. Simultanitet boja, zvukova i mirisa signira nadmoć umjetnosti, a podsjeća i na simultanizam prisutan u Krležinoj ekspresionističkoj drami

Kraljevo.⁵ U putopisu nalazimo i poglavlja o ratovima, razne statistike i podatke o ekonomiji koja funkcioniraju kao znanstveni radovi. Za poglavlje *Admiralova maska* A. Flaker navodi da taj tekst unutar *Izletu* „zauzima posebno mjesto time što znatno prekoračuje strukturu književne vrste putopisa, pa ga možemo smatrati putopisno motiviranom *novelom*“ (Flaker, 1995: 129). Ta činjenica ukazuje na labavost granica unutar putopisnoga žanra, ali i na avangardno prožimanje književnih rodova i vrsta. Putopisac u svoj tekst integrira i katalog u kojemu donosi političke usporedbe, bilježi statističke, ekonomske podatke. Kao što Krleža u svojem putopisu ističe dihotomiju Istoka i Zapada, isto tako postavlja opoziciju artizma (Crnjanski, Begović) i novoga. Upravo tu dolazi do izražaja njegovo prevrednovanje svih postojećih vrijednosti koje treba osporiti kako bi se upostavile nove tendencije. Negira se tradicija esteticizma moderne, a ističe se avangardna težnja za novom umjetnosti. Putopisac ironizira estete koji s kolonjskim vodicama i zbirkama pjesama odlaze na putovanje, a u jednom će poglavlju svojega putopisa ironizirati i isprazno kazališta, zasigurno slično onome koje će P. Brook 1968. godine u svojoj knjizi *Prazni prostor* (*Empty Space*) nazvati „mrtvačkim teatrom“ (Brook, 1972).

Odabir itinerarija znak je modernističkoga putopisnog subjekta. Krleža za svoje putovanje odabire Rusiju kako bi ispitao odjeke revolucije u toj zemlji. On ide na Istok, u Rusiju, a to je mjesto koje sugerira promjenu. Ono je drukčije od Zapada čija je slika jednaka slici pakla. Za razliku od romantičarskih putopisaca, Krleža daje negativnu sliku o svojoj zemlji. Hrvatska je *locus* obespravljenoga naroda, plebejskoga. Putopisac ima čistu viziju i namjeru putovanja. On kreće na politički motivirano putovanje na kojemu ga, umjesto povijesti, muzeja i krajolika, zanima duh naroda, pulsiranje i dinamika grada, pokreti masa:

Više od statistike, mene su na tom putu interesovali ljudi, ljudski odnosi, gibanja, pokreti, rasvete, dimenzije, klima. Ja sam gledao ruske crkve i – dopustite mi da budem sentimental – slušao šum vetra u borovini i mislio o kulturnim problemima više, nego o statistikama. (Izlet u Rusiju, str. 327.)

5.1. Krležina lijeva misao i socijalni angažman

⁵ U uvodnoj didaskaliji *Kraljeva* stoji: *U prvi hip, pošto se zavjesa digla, mora Ritam boja i linija, i ploha, i tonova biti tako silno intenzivan da s ne razabire ništa. Na sceni kovitla se kaos neodređenih oblika. Mlazovi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše s halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni...* (Kraljevo, str. 183.)

U smislu društvenih funkcija umjetnosti, avangarda predstavlja formaciju koja u cjelini zapostavlja tradicionalne funkcije književnosti, a javlja se težnja za estetskim prevrednovanjem te optimalna projekcija u budućnost. Avangarda znači jedinstvo suprotnosti pa tako usporedno idu dva oprečna krila avangarde; ekspresionistički avangardni pravac tako promatramo u njegovj dvostrukosti. S jedne strane, aktivistički i lijevi ekspresionizam obilježen je socijalnim, revolucionarnim i humanističkim patosom, a naglasak je na težnji ka mobilizaciji masa i revoluciji, dok je s druge strane potpuno oprečni apstraktni ekspresionizam koji čini pomak od simbolističkoga supstrata prema bizarnom, pomaknutom, bolesnom, dakle autore ove skupine zanimaju sva moguća aberatna stanja. Krleža je u svojoj mladenačkoj fazi lijevi ekspresionist, a uz Augusta Cesarca, glavni je predstavnik toga aktivističkoga ekspresionizma u nas. Djela koja odgovaraju takvoj poetici jesu novele *Hrvatska rapsodija*, *Veliki meštar sviju hulja*, *Hodorlahomor veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*. Također, Krležin je programatski članak i manifest *Hrvatska književna laž* napisan potpuno u duhu aktivističkoga ekspresionizma. Taj je pamflet duboko polemičan, a zadire u najdublje mitove tradicije. Manifest Krleža objavljuje u časopis *Plamen* koji je uređivao zajedno s Augustom Cesarcem. Tu Krleža raskida s naslijeđem Gaja i iliraca, s hrvatskim realistima i modernistima te se obračunava s mitovima hrvatske tradicije, a sve to treba spaliti, uništiti, srušiti! Ustaje protiv poetike lažnoga sklada kakvu propagira tradicionalna umjetnost, a sva je dotadašnja književnost laž pa Krleža obračunava s lažnim literarnim idolima. Pobuna je to protiv malograđanske estetike ljepote i petrificiranoga malograđanskoga dvoličnoga morala te protiv svih kanona, propisa i poetika, sumnjivih autoriteta, tradicije u cjelini. Krleža proglašava svu dotadašnju umjetnost dekorativnom, a sve umjetnike kvaziumjetnicima; oni su ništavni mrtvaci, literarne mumije, a njihova je književnost literarna grobnica.

Krleža teži ka novoj umjetnosti koja može mijenjati svijet, a situacija nakon Prvoga svjetskog rata itekako je pridonijela tom novom shvaćanju umjetnosti. Krleža ustaje protiv zastarjelih poetika i naslijeđa lažnih idola. Poruga je to pseudoznačajnosti i lažnoj majestičnosti kako ilirskoga preporoda čije davorije i budnice opisuje kao uspavanke, tako i realista i modernista čije cjelokupno umjetničko stvaralaštvo daje u metafori staroga pljesnivoga magazina koji je prenatrpan pljesnivim voćem germanske firme. Esteticizam i nacionalizam koji propagira moderna, Krleža proglašava močvarom. Nema bunta, revolta, iskrene reakcije, a umjetnost mora biti progresivna, *pokus vatre životne i jezgra životnoga ploda*, smatra Krleža. Sva je tradicionalna umjetnost blazirana; sve je uspavano, pustoš, trulo,

mrtvačko i lažno. Potreban je potpuno nov svjetonazor i shvaćanje umjetnosti; potrebna je eksplozija jer treba spaliti sve što je staro. Sve staro treba potpuno uništiti jer potrebno je Novo!

Krleža oštro osuđuje lažnu umjetnost jer umjetnost mora prije svega biti životna, nikako mrtvačka. Potrebna je živa riječ, a ne činovničko shvaćanje umjetnosti. Sve je to smeće koje treba spaliti; sve su to papirnate bombe, laži i fraze, a svi oni koji se nazivaju umjetnicima samo su isprazni mediokriteti. Potrebna je dinamika, sila, progres, a ne uspavanost i mrtvilo. Na kraju svojega manifesta Krleža najavljuje dolazak Spasonosnog, a što možemo shvatiti kao novi duh avangarde (mesijanstvo) i novi Smjer kojim treba krenuti umjetnost s jednim potpuno novim i drukčijim svjetonazorom i shvaćanjem umjetnosti. Iako je Krležin manifest oštar istup protiv tradicije i žestoki obračun i oporba prema nasljedovanom književnom sustavu, na kraju autor spominje da je iz tradicija uzeo samo tri najvažnije točke, a to su bogumilstvo, Juraj Križanić i Kranjčević.

Ova analiza *Hrvatske književne laži* bitna je iz razloga što upravo iz tih stavova iznešenih u tom pamfletu saznajemo više o mladom Krleži. Sedam godina kasnije prepoznavamo estetsko prevrednovanje u njegovu *Izletu u Rusiju*. Ključno je u Krležinu putopisu da on odlazi u Rusiju jer ga zanimaju političke i društvene prilike te kako živi narod te zemlje. Krleža se u početku zalagao za lijevu misao, ali kao estetski maksimalist – *Umjetnost nikako ne može biti sredstvo nego samo cilj!* – nikada nije mogao prihvatiti lijevu misao u književnosti što dovodi do *Sukoba na književnoj ljevici*. Krležina putopisnoga subjekta zanimaju sadašnjost i budućnost te društvena i politička situacija u zemlji pa on putuje aktivno, nije pasivni promatrač i običan turist. Osjetljiv je na one najsiromašnije i najpoltlačenije, a svugdje u Europi on gleda istu sliku, stoga napominje da je teško odrediti *gde počinje Evropa, a gde svršava Azija*, jer slijepe prosjakinje plaču *istim glasom kojim plaču uz harmoniku svi naši slepci na čulinečkom mostu (Izlet u Rusiju, str. 405.)*. Krleža daje snažnu opoziciju istoka i zapada. On Europu i Aziju prikazuje kao negativne aksiološke vrijednosti, a ti su pojmovi ne samo geografske nego i tipološke odrednice. „*Meditacije o Aziji i Evropi* razvijaju slike realnoga Berlina. Tekst je izgrađen na antitezi (pseudo)kultura imućnih slojeva („Evropa“) – vjekovna zaostalost i bijeda („Azija“), pri čemu je Berlin sjecište tih suprotnosti, pa je ikoničnost suvremenoga Berlina građena na kontrastu „barokne“ arhitekture i gradske bijede (Flaker, 1995: 116). Za Berlin Krleža ističe da tamo automobili zuje kao hruštevi, ali ima i kočijaša, tamo su luksuzni hoteli, ali ima i stjeničavih soba. Veliki je nesrazmjer između bogatih i siromašnih, aristokracije i običnoga puka pa on o toj estetskoj eliti piše negativno

nazivajući njezine predstavnike *sipljivim starcima i bludnicama* i oštro negira takav snobizam, dok ističe narod koji je potlačen i siromašan, što je potpuno u skladu s Lenjinovim idejama socijalizma. Krleža iznosi oštru kritiku europskoga snobovskog i estetskog aristokratizam i poziva na promjenu. U Rusiji on gleda nešto drukčiju sliku. Ta zemlja u to vrijeme predstavlja ideal socijalne jednakosti i besklasnoga društva, a to je ono čemu je težio i naš putopisac.

Konstanta je u Krležinoj sklonosti da u velegrad (zvao li se on Pariz, Beč, Berlin ili Moskva) unosi „panonsku tugu“, svoju osebniju varijantu egzistencijalne sjete (Žmegač, 2001: 54). Krležin je putopisni subjekt svjestan da je situacija u Europi jednaka onoj u njegovoj domovini. Putopišćev subjekt govori da ga ne zanimaju muzeji i crkve. Njegov je interes za pučko, a time dolazimo i do fundamentalnoga problema i aporije avangarde. Naime, između avangarde i naroda stoji provalija (*gap*) kako pomiriti umjetnost i narod jer što je umjetnost rafiniranija, udaljenija je od naroda. Krleža traži izlaz i vidi rješenje u optimalnoj projekciji koja znači projekciju zamišljene budućnosti. Upravo u optimalnoj projekciji toliko specifičnoj za avangardu Krleža vidi i lenjinizam koji promatra kroz prizmu mesijanstva. Putopisac ističe i Heineove stihove, a za kojega navodi da je u svoje vrijeme već pjevao socijalistički. Citira se i Bakunjin, spominje Marxa, piše o politici, socijalizmu, njemačkoj radničkoj klasi, sindikalistima, proleterima, klasnoj borbi, komunističkoj partiji, dakle avangardi radničke klase čije su značajke pokreti masa, crveni elan, kidanje elana, let prema zvijezdama i slično. Na ulicama europskih gradova putopisac primjećuje veliko siromaštvo. U poglavlju *Berlinske impresije III*. nalazi se *hommage* starom kestenjaru koji postaje simbolom svjetske nepravde, svih siromaha, potlačenih radnika, bivših vojnika, suvišnih duša:

Svaki dan u osam sati vidim sa svoga prozora uvek jedan te isti prizor: kestenjar, (onaj što prži kesten na drugoj strani ulice pod velikim uličnim kandelabrom), došao je kao i obično, vrlo točno, na minutu. Skinuo je svoj teret s ramena i položio ga tik uz kandelabar. To je jedna škrinja, nešto veća od obične regrutske škrinje, crno namazana, sa belo ispisanim imenom kestenjara, pravilnim, krasopisnim slovima. (...) Tako je kestenjar došao u osam sati ujutro i tako će on stajati ovde na ovom jednom te istom mestu, na vetru i snegu, od osam sati ujutro do deset sati naveče, punih dvanaest sati, na minus sedam stupnjeva Celzija, stajati, postajkivati s leve noge na desnu, cvokotati, tapkati na mestu u svojim namazanim škornjama, udarati se rukom od vremena na vreme po kolenima i natirati uši pod nekakvom otrcanom, crnom,

vunenom kapom. Da! Ni kriv i dužan, taj će kestenjar kako kakvo otrcano pseto bez gospodara i bez psetarnice zebsti ovde na uglu do kasno u noć i kao što on stoji ovde na uglu uz svoj gvozdeni tronožni kotlić, tako isto hrabro i tako isto uredno stajao je on dugo i dugo po streljačkim grabama od Lucka do Černovica i od Gorice do Užoka, pune četiri godine. (Izlet u Rusiju, 341.-342.)

Uz kestenjara, tu je i slijepac:

I onaj slijepi citraš, koji tamo dolazi u to tužno društvo oko jedanaest sati, (koga dovodi za ruku jedna devojčica od osam godina, kćerka slepa oca), i kome oko vrata visi jedna limena tablica: OTAC OBITELJI; RATNI SLEPAC, i taj je, zajedno sa ovim nevino osuđenim kestenjarem vadio kestenja iz vatre za druge. (Izlet u Rusiju, str. 342.)

Takav izraz nalazimo i u eseju *Nekoliko riječi o malograđanskom historicizmu uopće* gdje Krleža slično piše i o Hrvatima:

Sa medvjedima ići će u svatova s tamburicom – nije veselo, a Hrvati vjekovima, kao stari kestenjari, vade kesten iz vatre za druge, promatrajući rezignirano kako im historija skida s ražnja jednu pečenku za drugom. (Eseji, str. 14.)

Krleža povlači analogiju; Hrvati jednako slijepci i siromasi na europskim ulicama. Putopisac se na svojem boravku u europskim gradovima prisjetio i našega čovjeka, intelektualca, koji pokušava studirati izvan svoje domovine:

Besomučno sam prebacio nekoliko hiljada kilometara i projurio Severnim Gradovima, gde su svi naši t. zv. inteligenti ljudi živeli kao pseta po kavanama, po ulicama u društvu s bludnicama i ubogim studentima. Naši ljudi povlačili se po tim sivim i antipatičnim gradovima kao ranjenici, kuće i domovi građanski bili su pred njima zaključani, a divlji studenti piskarali su po uredima kao dnevničari i prosjaci što životare na dug i hranili se po pučkim kuhinjama. (Izlet u Rusiju, str. 317.)

Svjestan je da su nam europski gradovi puno toga dali pa nastavlja:

Od granitnih pločnika i drvoreda do kajzerice žemlje i secesije, od stražarskih uniforma do moderne književnosti i tramvajskog vagona i mirozova, od svetle moke u kavani do pokućstva po sobama, od slikarstva do arhitekture, od zakona do zatvora, sve su nama dali ovi jadni, otrcani, tužni, Severni Gradovi. (Izlet u Rusiju, str. 317.-318.)

Putopisac u Rusiji vidi bolje stanje:

U Moskvi video sam prosjake gde drže u ruci buterbrod namazan prst debelo kavijarom, u žvaljama dimi im se cigareta, te punim ustima melju onaj ruski pravoslavni ciganjski napjev: graždane, budte dobri! Od uvek sam bio protivnikom bengalske rasvete, ali kad neko putuje danas Rusijom i oseća faširano meso, gde ga gogoljevski guši u grlu, on ne može da se saglasi sa evropskom štampom kako Rusija umire od gladi. (Izlet u Rusiju, str. 322.)

5.2. Avangardni mit ulice i tehnika montaže

Autor piše o alternativnom prostoru ulice kao mjestu promjene i univerzalnom označitelju aktivističkih pokreta i revolucije. Upravo to korespondira s avangardni mitovima Ulice i Grada. U razdoblju avangarde urbani prostori dobivaju mitsko značenje gdje čovjek postaje podložan gradu kao nemani, himeri novoga doba. Ulica kao nosilac kretanja zadobiva posebno rušilačko i katastrofično značenje, a upravo zbog toga vezivala je za sebe i eshatologiju mijene i revolucije (Flaker, 1995: 27).

Uz Krležino pisanje o ulici često se ostvaruje i avangardna tehnika montaže. Taj se montažni efekt odnosi na izdvajanje i zaustavljanje jednoga trenutka iz totala. Krleža najprije daje opis atmosferlija, i općenito ugođaj moskovske ulice, nakon čega slijedi opis povorke te naposljetku izdvajanje i kadriranje prizora s dva čovjeka:

Na ulici vani vejala je snežna mećava. Guste krpetine snega na vetru letele su u posve kosim plošninama, i u onoj razvodnjennoj lapavici, kad se galoše zalevaju bljuzgavicom i pište, kada blato štrca pod pritiskom pneumatika automobilskih kao voda pod motornim čamcima, u sivomutnoj rasveti ljubičastih bulvarnih svetiljaka, ono je komešanje izvoščika, prodavača teletine i prolaznika dobivalo sablasne konture uznemirenog plesa ustitranih nepoznatih sena i prikaza. U mokrom novinskom papiru, ljudi prodavali su zamotano krvavo meso, mahali tustim ribetinama, trčali preko ulice i nestajali u oblacima magle i snega, a iz dna bulvara, kao nošena vetrom, stupala je ogromna povorka sa crvenim zastava. Bradati starci poštavajući se o batine, žene držeći se za ruku, i deca što su pevala neki tužni i nerazumljivi napev. Ta povorka izgledala je kao četa hodočasnika, a svi ti ljudi sa crnim očnim šupljinama, svi su oni stupali uzdignute glave, zureći visoko, u zamagljeno, vetrovito nebo. Na čelu povorke nosila su dva čoveka na dve štange horizontalno razvitu zastavu sa blistavim zlatnim pismenima: „DA ZDRAVSTVUJE TRUD SLEPIH!“ (Izlet u Rusiju, str. 515.)

Na putu do Moskve, u europskim gradovima kao što su Berlin, Beč, Dresden, na gradskim ulicama Krleža primjećuje invalide, prosjake, slijepce, i upravo njima posvećuje najviše redaka u svojem tekstu. On okreće sliku europskoga bogatstva, vlasti i civilizacije, prema njegovu rubu, ističe siromašne i obezbeđene. Putopisac je izrazito socijalno angažiran, a piše u stilu lijevoga, aktivističkoga ekspresionizma te poziva na buđenje uspavanih i na pobunu. Neki dijelovi Krležina putopisnoga teksta tako podsjećaju na flamboajantni diskurz prisutan u njegovom programatskom članku i manifestu iz 1919. *Hrvatska književna laž* gdje su glavni leksemi krv, požar i dim. Zanimljiva je činjenica da je Lenjin u svojim govorima često koristio izraz „spaliti“ što je poveznica s mladim Krležom i njegovim mladenačkim zanosom Oktobarskom revolucijom i Lenjinom.

5.3. Avangardno prožimanje književnih rodova i vrsta

Avangardni postupak prožimanja književnih rodova i vrsta ističe se u događaju kada se Krleža obreo u jednom sjevernom gradu u Moskvi gdje je bio gost u kući knjigovođe Aleksejeva i njegove žene Ane Ignjatijevne. Za tu večeru on sam navodi da je to večera sa scenskim zapletom i naziva taj događaj dramoletom u kojemu je vladala ogromna dramatska

napetost među akterima te priče koja je prikazana u dihotomiji Njemačke i Rusije gdje gospodin iz Hamburga bolje živi od ovih bivših ruskih veleposjednika što Ana Ignjatova nikako ne može podnijeti, a njezino ponašanje tako poprima histerične razmjere te tako podsjeća na ženske likove iz Krležinih drama.

U Krležinu je tekstu izražena dihotomija putopisa i antiputopisa, a fikcija je izraženija u odnosu na fakciju. Te se oscilacije vide na profiliranju putopisnoga subjekta koji odstupa od uobičajenih postavki putopisnoga žanra. On čini otklon u odabiru itinerarija, u stilu pisanju, poglavljima putopisa. Krležin putopis *Izlet u Rusiju* izrazito je subjektivan i naglašeno fikcionalan. Opreka fiktivno i faktivno povezano je s nastojanjem da se Rusiju prikaže kao stvarnu zemlju koja ima političku viziju i socijalni program. Kao opreku Rusiji, on ističe bijedu na ulicama europskih gradova. Tu se autor služi fakcijom. Krležina je putopisna građa po svojoj tematici esejistička i autobiografska. U poglavljima naslovljenima kao *impresije* ili *meditacije* već sam naslov svjedoči o izrazitoj figurativnosti i fikcionalizaciji putopisnoga diskurza.

5.4. Ekspresionistička slika svijeta

Krleža daje kaotičnu sliku modernoga svijeta koji se pričinja kao nepovezana i fragmentarna cjelina, a ljudi su u tom svijetu tek grimase i *bezoblične sive maske*. Uz esejistički i manifestni stil pisanja, čestu ironiju, grotesku, hiperbolizirane opise, nihilizam, antiesteticizam, Krleža u svojem putopisu koristi još jedan avangardni postupak, a to je montažni efekt gdje on tehnikom sjećanja, doslovno montiranjem pojedinih dijelova, intervenira u tekst. Neki dijelovi putopisa neodoljivo podsjećaju na neka njegova djela iz prve stvaralačke faze koju on kasnije osporava i odriče je se. U toj prvoj fazi Krleža je ekspresionist, ali taj je ekspresionizam aktivistički, lijevi, koji se osim za umjetnički, zalaže još i više za društveni prevrat pa tako usporedno idu dva krila avangarde. Krleža svoj manifest *Hrvatska književna laž* piše potpuno u duhu aktivističkoga ekspresionizma, u kojemu proglašava svu dotadašnju umjetnost dekorativnom, a isto to čini i u svojem putopisu. Već na samom početku putopisa zamjetna je Krležina žestoka negacija i osporavanje tradicije u bespoštednoj kritici tradicionalnoga slikarstva i umjetnosti uopće. Putopisac ističe njemačkoga slikara Menzela, koji je poznat po svojim slikama carskoga plemstva i germanskih vladara, čije slikarstvo naziva dekorativnom laži, a slikarevu osobnost opisuje kao *narkotiziranu kužnom aromom dvorskoga podneblja*.

Također, Krležina avangardna gesta i ekspresionistička poetika također dolazi do izražaja na mjestima gdje on iznosi nesmiljenu kritiku hrvatskih modernista. On je uzeo bočicu kolonjske vode, najnovije izdanje Vidrićevih pjesama s predgovorom Vladimira Lunačeka i krenuo na put u Moskvu, bez ikakvih priprema, spontano, i bez prtljage. Upravo tim odabirom lektire koju nosi na put, on čini ironijski odmak od iste. Putopisac na pitanje carinika što čita, odgovora da čita gluposti:

To sam dakle čitao na prelazu preko naše SHS državne granice i kada me onaj biblijski carinik, (u najdubljem uverenju da u toj knjizi švercujem dolare), zapitao – što to čitam – ja sam mu odgovorio: gospodine cariniče, čitam tu jednu glupost za drugom! (Izlet u Rusiju, str. 329.)

U poglavlju *Nad grobom Vladimira Iljiča Uljanova Lenjina* čitav je jedan odlomak napisan potpuno ekspresionističkom poetikom gdje Krleža piše o ratovanju te niže motive kao što su *smrt, trulež, gnjilo, luđačko stanje*, s repetitivnim ponavljanjem tih motiva kako bi naglasio užase ratnoga vihora. Znakovito je da nakon toga piše o Lenjinu koji je prikazan kao čovjekoliki Bog, Mesija, novo svjetlo i kurs kojim treba krenuti što je zapravo resemantizacija biblijskoga mita, a Krleža tako razara i ovaj eshatološki, kršćanski mit. Za Lenjina navodi da je postavio temelj Kozmopolisa, a rješenje svih prisutnih problema Krleža vidi u optimalnoj projekciji:

Pa kad Čovječanstvo jednoga dana ne bude više gnjila i razdrta rana kao što je danas, i kada Sovjetska Republika ne bude jedina lađa što plovi smjerom Kozmopolisa, nego kad tim smjerom budu plovile čitave flote naroda i klasa, sigurno je da će na drugoj obali Vladimir Iljič Lenjin, kao gigantski svjetionik, pozdravljati lađe na ulazu u luku, kao spomenik čovjeka koji se prvi iskrcao na toj obali. (Izlet u Rusiju, str. 245.-246.)

Vizija Sovjetske lađe koja plovi prema Kozmopolisu i Lenjinom čije se ime nad Europom izdiže kao sunčana ploča predstavlja astralnu avangardnu dimenziju. Pri kraju svojega putopisa Krleža piše o *Muzeju Revolucije* pa opet o Lenjinu te donosi statističke podatke o ekonomiji što čini dio u kojemu on donosi svojevrstu katalogizaciju podataka o Rusiji te ih vješto inkorporira i montira u svoj putopis.

Poglavlje *U Berlinu* donosi putopišćeve iskaze o tom gradu za koji navodi da je za njega ostao kao neka vrsta nadnaravne cirkuske pantomime. Cirkus proglašava teatrom nad teatrima, a upravo u toj proklamaciji vidljivo je osporavanje konvencionalnoga shvaćanja teatra, a Krleža tom izjavom kao da programatski iznosi svoju viziju kazališta koju je ostvario u *Kraljevu*. Jednočinka je to koja se u mnogočemu razlikuje od ostalih drama mladoga Krleže, objedinjenoga u dramskom ciklusu *Legendi*. Drama *Kraljevo* raskida sa shvaćanjem teatra kao kutije, a Krleža tu „radikalno prekida s literarnim kazalištem koje je još snažno prisutno u *Legendi*, *Salomi* i *Maskerati*, stvarajući osobnu viziju totalnoga kazališta u kojemu se pokret, zvuk, boja i riječ, često transformirana u uzvik ili krik, međusobno isprepleću, razdvajaju i slijevaju u jedinstvenu i snažnu životnu sliku, kao u kakvom beskonačnom kaleidoskopu“ (Gašparović, 1989: 15). „I sovjetski raspojasani teatar i Artaudova koncepcija kazališnoga rituala očitovali su se tek u narednom razdoblju. Prije bi se moglo reći da je Krleža na posve iznenađujući način ostvario težnju kojoj je Richard Wagner u tradiciji romantizma nadjenulo ime „Gesamtkunstwerk“: sintezu riječi, zvuka, pokreta i svjetla, samo bez romantičke stilizacije i oslonca na mitologiju; naprotiv, estetski izazov Krležina djela temelji se na tome što je „Gesamtkunstwerk“ ovdje plebejska groteska“ (Žmegač, 2001: 63). Središnji je scenski *Kraljeva* kolo koje u našu svijest priziva krug koji pak signira i prostor cirkusa. Na cirkus se u poglavlju o Berlinu nastavlja nizanje snažnih metafora vezanih uz rat koji će Krleža nazvati *đavolskom kavalkadom*, *bezglavim galopom u taktu suludog ritma*, *vihorom*, *bijesnim konjem*, a ratovanje *kanibalskim ludovanjem pod zvijezdama* što ukazuje na to kako je čovjek ukleto biće u kozmosu, a što opet upućuje na astralnu avangardnu dimenziju. Krleža piše i o osobnom ratnom iskustvu, ali navodi da je u ratu bio samo statist. U opisima rata i ratovanja prisutni su snažni ekspresionistički motivi, nadrealističke i apokaliptične vizije – *škripa točkova*, *rzanje gladnih i žednih konja*, *masa grobova*, *ciganska povorka*, *smrdljiva čorbetina*.

Krleža piše o putovanju vlakom u Berlin, a svoje suputnike prikazuje kao *groteskne grimase*, *mekane*, *slinave lutke* te ističe tehnicizam u velegradu – *brzovlak*, *kolodvori*, *grad*, *telegrafski stupovi*, *reklame*, *fabrike*, *brodovi* – i hektiku berlinskoga jutra – *grme vozovi*, *vika kolportera po ulicama*, *čuje se rotacija strojeva*, *kolodvor* – gdje daje usporedbu Berlina Menzelova vremena i Berlina u trenutku kada se on tamo nalazi. U opisu noći u gradu prisutna je snažna hiperboliziranost i groteska – *bujica pneumatika*, *šarene reklame*, *noćni lokali*, *kineske kutije bluda*. Iz Berlina, prolazeći Litvom i Latvijom, Krleža dolazi u Moskvu. U Litvi primjećuje bijedu, a ta ga zemlja podsjeća na Hrvatsku. Opis ruskih emigranata u vlaku metafora je stanja u zemlji, a Krleža tu ističe i problem politike u umjetnosti; slučaj s

ruskim klarinistom kojega su crveni prisilili da svira vojnu muziku pa je tako umjetnost postala *ancilla* politici. Za razliku od romantičarskoga shvaćanja putopisnoga žanra, u ovom Krležinu antiputopisu nema opisa krajolika i oduševljenja nepoznatim krajem. Umjesto prirodnih ljepota on ističe makabrističke elemente kao *grobove, sive oblake, nebo puno gavranova*. Njegov je naglasak na narodu pa tako primjećuje njihove strahove zbog zaoštrene političke situacije.

U poglavlju *Ulazak u Moskvu* čitav je odlomak posvećen njegovom osjećaju žalosti koji ga je obuzeo dolaskom u Moskvu, kao i zapisima o revoluciji, ruskoj inteligenciji koja je uglavnom emigrirala te općenito, apokaliptičnom vremenu. Vrlo sugestivno izražava svoja iskustva sa zvukovima, mirisima i bojama pružajući nacrt jedne psihologije osjeta, a ujedno i dragocjen komentar uz vlastito stvaralaštvo. U tom se tekstu tako, pored psihologizacije asocijacija, naročito u djece, krije i jedna od osnova Krležine poetike (Žmegač, 2001: 114).

Krleža u tom poglavlju o djeci piše:

Djeca su čarobnjaci mirisa, boja i zvukova, i nitko od djece nije veći majstor u otkrivanju titravih tajni. Djeca su genijalna u oduhovljivanju pojava, pak radosti ljetne poslijepodnevene radsvjete, muzikalnu ljepotu mjesečine pod krošnjama kestenova, noćnu vožnju u vlaku nitko ne može doživjeti svečanije od djeteta – nitko. U neoskvrnutome još osjećanju prostora, u šarenilu boja i mirisa djeca stoje pred događajima naivno, i to prvotno gledanje jest najvrjednije, jer je neposredno razotkrivanje zastora nad scenom koja se stalno objavljuje čovjeku kao tajna vlastitog života. (...) Djeca su genijalni stvaraoci, uživajući u ljepoti u mnogo jačim dozama nego odrasli, bez staračke potrebe da vlastitu doživljajnu ljepotu boja i zvukova izraze, jer djeca uživaju u riznici ljepote tako iskreno, da nijedno od njih ne sumnja da bi ta svemirska panorama jednoga dana mogla oputovati u nepovrat. (Izlet u Rusiju, str. 66.-67.)

Pišući ova lirska razmatranja o djetinjoj dobi, „Krleža je na osebujuć način sjedinio raznorodne misao i izražajne žudnje novovjekovne europske kulture“ (Žmegač, 2001: 295). V. Žmegač na ovom primjeru daje usporedbu poglavlja *Ulazak u Moskvu* s kasnijim

slikarskim meditacijama glavnoga agensa Krležina romana *Povratak Filipa Latinovca* (1932.) pa bi se sljedeći odlomak vrlo lako mogao naći i u tom romanu (Žmegač, 2001: 114).

Trista fotografija stambene strahote na Zavrtnici ili na Kanalu ne govori tako jakim govorom kao glas novorođenčeta koje plače osamljeno u tamnoj sobi, u prostoru zasićenom gnjilim vonjem močvarne latrine, u zagušljivoj atmosferi bezizlazne čamotinje i mirisa krvavog znoja, kakvim se znoje robovi stoljeća. (...) Boje i mirisi spadaju u životne tajne, i svi ljubavni sni vezani su o tajanstvo boja i mirisa, i zato fotografske slike životne bijede ubijaju racionalnom negativnošću, jednoličnom dosadom životnoga minusa i tek u kontrastu s kakvom bojom ili mirisom otvaraju se u mašti izgledi na otvorene mogućnosti ljepote ili užasa; tako se dramatski nama zatalasava doživljaj, i mi nešto što je već samo po sebi žalosno i bijedno – osjećamo mnogo žalosnijim i bijednijim u osvjetljenju tajanstvene boje, zvuka ili mirisa. (Izlet u Rusiju, str. 59.-60.)

U poglavlju *Lenjinizam na moskovskim ulicama* Krleža piše o raznim alogičnostima i iracionalnostima, o grotesknoj sveprisutnosti Lenjina u smislu da je postao dekorativno sredstvo, simbol, pa se posvuda pojavljuju njegovi spomenici, parole, a apsurd je što je Lenjin doslovno u svemu, svakoj materiji, on je idol, novi Krist. Lenjina Krleža spominje kao admirala što podsjeća na njegovu ekspresionističku dramu *Kristofor Kolumbo*.⁶

U poglavlju *Admiralova maska* Krleža donosi priču o ruskom carskom emigrantu koji se zatekao kod jednoga dubrovačkog grofa te o admiralu Sergeju Mihajloviču gdje daje groteskne opise – *sklerotična ružičasta masa, vjede polukrepane kokoške*. Spominje asimptotu i daleki, nepoznati, beskrajni prostor što podsjeća na avangardno poimanje apsoluta i optimalne projekcije – *Admiralov pogled dodirivao je predmete tangentama koje se gube kao asintote* (opet podudarnost s Krležinim *Kolumbom*). Putopisac često u svojem diskurzu koristi još jedan avangardni postupak, a to je tehnika simultaneizma gdje daje opise mase, pa onda tehnikom montaže, kao kamerom, kadrira, zumira jedan element, jednu scenu, kao što je to

⁶ Poznato je da je u ranijim izdanjima te drame stajala posveta upravo Lenjinu, a znakovito je to da je Krleža tu posvetu kasnije izbrisao, „zatajio“ je Lenjina, što je u skladu s njegovim kasnijim promjenama stavova koje je imao u mladosti.

npr. opis događaja masovnih scena na ulicama Moskve i simultanizam mase u pokretu – *Masa koja teče kao velika rijeka, zapljuskujući pločnike; sablasni, uznemireni ples, prikaze, prodaje se krvavo meso u novinskom papiru, mašu tustim ribetinama*. Ljudi su opisani kao *banalne prljave sive maske* i kao *zasljepljeni ideologijom – crveni barjak nose slijepci*.

Kriza u slikarstvu naziv je članka kojega Krleža najprije objavljuje u *Književnoj republici* (1924), a zatim u prvom izdanju *Izleta u Rusiju* (1926). Krleža piše da je slikarstvo u krizi jer i tu vrijede trgovački zakoni:

Slikarstvo, kao i sve vrste umetničkih vještina i zanata, nalazi se danas u teškoj krizi. Danas se lome osnove i temelji svih konstrukcija, te je po tome prirodno i jasno da su slikarska platna zatreperila i zavijorila na vetru zbivanja kao zastave i vetrokazi. I slika je danas roba, kao kefice za zube i čokolada, te se u prometu pokorava ustaljenim trgovačkim zakonima. (Izlet u Rusiju, str. 393.)

Krleža iznosi svoja zapažanja o likovnoj umjetnosti, a protivi se apstrakciji koja kida veze sa zbiljskim iskustvom:

A ono što se danas zove „Revolucijom“ u slikarstvu, to je beda a ne revolucija! (...) Misao današnjeg čovjeka jasna je, određena, logična, dosledna, klasično tvrda i oštra kao dijamant, a po platnima gnjiju nekakve ranjave tuberkulozne žlezde, gledaju na nas mutne krvave oči, iz svetova što nisu ni san ni ludilo nego lažna i sramotna produkcija patvorene robe. Ja ne mogu da shvatim, kako ti mladi ljudi, koji svaki za sebe tvrdi da dnevno kolumbovski otkriva u sebi nove svetove, kako mogu da sa tim cinizmom idu na tržište i duševnu prostituciju i to baš danas, kada misli čoveka nisu još nikada izbijale i svetlile u tako nedosežnim vertikalama kao danas. (Izlet u Rusiju, str. 394.)

Indikativnom je u ovom eseju da nakon svih izrečenih osuda na račun modernoga slikarstva, Krleža „najednom slijedi pasus koji sa zanosom govori o jednoj slici Paula Kleea, iako su upravo Kleeove slike bile primjer eksponiranog modernizma“ (Žmegač, 2001: 29). Naime, Paul Klee (1897-1940) prijateljevaio je s Kandinskim, ali je također bio duboko impresioniran kubističkim eksperimentima s kojima se upoznao u Parizu (Gombrich, 1999:

578). Upravo u tom primjeru oglada se stalni Krležin ambivalentni odnos prema suvremenoj umjetnosti. Takvih kritičkih primjera i osuda modernoga slikarstva moguće je pronaći i u njegovom prvom velikom likovnom eseju, *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (Savremenik, 1921), baš kao i u *Predgovoru Podravskim motivima Krste Hegedušića*. V. Žmegač ističe da je je takav stav „specifično Krležin antimodernistički kontinuitet – koji je na jedinstven način u isti mah i antitradionalistički usmjeren“ (Žmegač, 2001: 30). Oспорavajući prethodne stilske formacije u književnosti ili se sukobljavajući s *ikarskim poletima u prazninu* suvremene avangarde, Krleža je uvijek iznova grčevito tražio i formulirao svoju poetiku na primjerima iz slikarstva. Iz blizine je pratio kretanja u hrvatskom slikarstvu, a na svojim je putovanjima mnogo pažnje posvećivao posjetima galerijama i muzejima, stvarao u sebi dojmove i zaključke (Flaker, 1988: 293).

Z. Kravar objašnjava kako je opozicija modernizmu pojam antimodernizma koji ne posjeduje svjetonazorska i systemska uporišta izvan moderne te kako antimodernistički tekstovi i artefakti obiluju pozivima na prošlost, često i vrlo duboku, dublju od historiografskoga pamćenja, a rado govore i o budućnosti, ali iza njih ne stoje stvarni društveni poreci različiti od modernoga niti njihove osnovne misaone pretpostavke potječu iz svjetonazora nastalih onkraj vremenskoga praga moderne i njezina prostornoga dosega. To je ujedno i razlog zbog kojega im dobro pristaje negativan, relativan i nesamostalan naziv antimodernizam (Kravar, 2004: 11).

Krleža u *Krizi u slikarstvu* ukazuje na svoj doživljaj Kleeovih slika kao „sinestetički sugestivne kompozicije“ (Žmegač, 2001:108):

Klee imade u sebi mnogo frajdovskih asocijacija; on te asocijacije u nama vešto raspiruje iz podsvesnog plamičca duše u osvetljenje jedne bolećive vidovitosti, snene neke lucidnosti, kada se zbivanje ne odvija u kauzalnom sledu nego šareno simultano, prečesto i obratno, kao film odmatan unatrag, sve zamočeno u šarenilo sna, umornog, tužnog i bolećivog. On u analizi glasa jedne pevačice daje svetloplave pege utkane u pletivo prljavo-siva platna, te se sve to modrikasto-zeleno šarenilo preleva u bleđo-ružičastu intonaciju žućkasto-rumenih kolobara. Sa bazom siva platna i ponešto bleđom ružičnošću, on doista daje boju glasa jedne pevačice, glasa namočenog u sentimentalnom treperenju melodije, što zamire u tihim amplitudama mekoće mola. (Izlet u Rusiju, str. 396.)

Krleža je u to vrijeme „zadovoljen patosom novih socijalnih funkcija, pa on iz te prizme promatra slikarstvo, ali njegov stav nije utilitaristički“ (Žmegač, 2001: 110). Iako Krleža piše oštru kritiku protiv apstraktnoga i ekspresionističkoga slikarstva, on je ekspresionizam anticipirao nesvjesno. Najbolji je primjer tomu njegova jednočinka *Kraljevo*.⁷ Upravo su strahote rata djelovale na mladoga Krležu, baš kao i na ekspresionističke slikare čije motive on kritizira. Scenski simultanizam prisutan u *Kraljevu* čini ovo djelo pretečom europske ekspresionističke drame, stoga se činjenica da se Krleža odriče cijele svoje prve stvaralačke faze u kojoj nastaje i ovo djelo, čini i više no čudnom. Taj poetski *salto mortale* itekako svjedoči o autorovoj radikalnosti. On kao da se odriče svoje originalnosti, e da bi mogao nasljedovati već istrošene obrasce strindbergovske dramaturgije.

Iako je Krleža napisao da svi ruski apstraktni slikari zajedno, a spominje Kandinskog, Maljeviča, Tatlina, Larinova i druge, ne vrijede koliko jedna stara kineska bronca, ipak priznaje neka nova stujanja u kazalištu. Poglavlje *Kazališna Moskva* funkcionira kao esej o kazališnoj umjetnosti. Krleža piše o moskovskoj kazališnoj sceni i slikarstvu te navodi da promjene u slikarstvu dovode do promjena u scenografiji. Piše o MHAT-u⁸ i Stanislavskom kojima priznaje istančani profesionalizam, ali navodi da je to već zastarjelo. Kao novitete u modernom kazalištu ističe kazališne redatelje i inovatore kao što su Tairov i Vahtangov, a posebno je oduševljen Mejerholdom⁹ koji predstavlja jednoga od najvećih kazališnih eksperimentatora 20. stoljeća pa ga zato i uspoređuju s Picassom u slikarstvu, sa Stravinskim u glazbi, s Gropiusom u arhitekturi i s Isidorom Duncan u plesnoj umjetnosti istoga stoljeća (Mrkšić, 1978: 31). Mejerholdova je biomehanika u opoziciji spram glumačkoga treninga Stanislavskoga koji je razvio Sistem glume u kojoj se iznizira na osobnom proživljavanju uloge, dok je Mejerholdov trening baziran na pokretu, a scenografija je konstruktivistička. U

⁷ Tu Krleža ostvaruje totalno kazalište, scenski simultanizam, otvorena i fragmentarna dramaturgija u kojoj su pojedine scene izdvojene iz masovne atmosfere, ekstatično-ritualna scenerija s novom funkcijom didaskalija koje ravnopravno sudjeluju u drami i ne služe samo kao upute nego kao samostalni dramski odvojak, a u njima figurira i snažno scensko znakovlje, a od kojega se izdvaja scenski znak kola koja se u početku pojavljuju kao dio folklora e da bi se kasnije znakom kola naglasila stalna i snažna scenska dinamika koja signira silnu životnu energiju. Radnja se odvija u zvučnoj koncepciji Kraljevskoga sajma jedne kolovoške noći u predratnom Zagrebu. Krleža je u *Kraljevu* stvorio totalni teatar koji je fizički, artoovski, ali i prije Artauda, a čovjeka je prikazao u totalitetu njegova djelovanja, ukleto biće u kozmosu ispod zvijezda što predstavlja astralnu avangardnu dimenziju.

⁸ Moskovski hudožestveni akademski teatar (Moskovsko umjetničko akademsko kazalište), rusko kazalište kojega su 1898. osnovali K. S. Stanislavski i V. I. Njemirovič-Dančenko. MHAT označava reprezentativnu ustanovu scenskoga realizma.

⁹ Ruski glumac, redatelj i teatrolog (1874-1940). Proslavio se avangardističkim režijama, a u *Teatru revolucije* što ga je osnovao 1922. u Moskvi ostvaruje ideje o funkciji teatra kao važnog čimbenika revolucije.

svojim je predstavama koristio različite platforme, ljestve, ili kotače koji su transformirani u gigantsku mehaničku lutku, a inspiraciju je crpio, između ostaloga, i iz filmske umjetnosti. Mejerhold je zbog neslaganja s diktatorskim režimom osjetio staljinski teror kada je 1938. izgubio svoje kazalište, a godinu dana kasnije uhićenje te nakon toga smaknut. Nakon Staljinove smrti, Mejerholdove ideje izvršile su značajan utjecaj na kazalište diljem svijeta, a posebno na ona u Engleskoj, Njemačkoj i istočnoj Europi.¹⁰

Krleža daje pregled moskovskih kazališnih zbivanja u sezoni 1924/25, ali on hrvatskoga čitatelja u tom pregledu nije mogao upoznati s najzanimljivijim dometima sovjetskoga avangardnog kazališta jer je ono već bilo na zalasku. Uspio je, međutim, uz avangardnim postupcima označene agitacijske predstave u periferijskim radničkim kazalištima, vidjeti i dvije Mejerholdove režije: režiju komada D. E. (dramske montaže utemeljene na adaptaciji romana I. Erenburga *Trust D. E.*, s montiranim odlomcima iz P. Ampa, B. Kellermannna i U. Sinclaira), u kojoj je Krležu impresionirao mejerholdovski način uklanjanja jaza između scene i publike, zatim scenski prikaz golema geografskog prostora i vrlo dugi vremenski niz riješen simultanizmom, te režiju satiričke komedije N. Erdmana *Mandat*, gdje se Mejerhold poslužio svojim stilom „biomehaničkog“ načina glume i grotesknom „cirkusizacijom“. U doba pisanja *Izleta u Rusiju* Krleža se nalazio na pragu svoje nove dramaturške faze, međutim, poslije je problem izvođenja njegovih ranijih, avangardnih kazališnih komada u nas riješen upravo oslanjanjem na tradiciju sovjetske avangardne, posebno Mejerholdove režije (Medarić-Kovačić, 1976: 253-272).

Krleža je sustavno u svojim člancima i esejima naglašavao svoju oporbu prema umjetničkim radikalnim pokretima dvadestih i tridesetih godina 20. stoljeća. Ti napadi, koji se odnose pretežito na likovnu umjetnost, svjedoči u prvom redu o frekvenciji likovnih modernizama u to vrijeme u Europi. Ako je Krleža što priznavao, onda je to bio individualni rezultat, pojedino umjetničko djelo, koje ga je zanimalo ili čak oduševilo snagom svoje estetske kakvoće, a ne kao primjer određenoga –izma (Žmegač, 2001: 26).

Dudini su elementi putopisa obrazloženje (okvir), itinerarij, subjekt putopisnoga diskurza, leksikon, dotematizacija, priča i naslovljenik. Putopisni okvir Krležina *Izleta* čini dodatak pod nazivom *O putovanju uopće (Impresije iz severnih gradova)*. Upravo se ovdje putopisac radikalno deklarira i izravno obraća čitatelju pa napominje da *pristašama lažljive patetičnosti*

¹⁰ Više o tome u knjizi: Zarrilli, B., Phillip; McConachie, Bruce; Williams, Gary Jay; Fisher-Sorgenfrei, Carol: *Theatre Histories: An Introduction*. Routledge, New York, 2006, str. 337.-339.

njegov putopis nije namijenjen. Tu dolazi do izražaja njegov avangardistički i konfliktni subjekt koji ne voli putovanja sa *patetičnim kulturnohistorijskim reminiscencama*! Putopisna poglavlja i gradovi koje putopisac posjećuje do svojega konačnoga ruskog odredišta, čine itinerarij putovanja. Ta njegova ruta ne čini kontinuiran prostor, a podataka o povratnom putovanju uopće nema. U Krležinu se putopisu pojavljuje avangardistički putopisni subjekt koji je u stalnom konfliktu s okolinom, prezire institucije i elitu, a zanima ga narod i njegovi običaji. Putopisac prezire uobičajene konvencije kao što su turizam i turističko razgledavanje, a umjesto kuturnih znamenitosti njega zanimaju prosjaci i slijepci. Tu dolazi do izražaja Krležina lijeva misao i izraziti socijalni angažman.

Postupkom dotematizacije temeljnoga putopisnog zbivanja saznajemo više o idejnom svijetu i poetičkom načelu samoga autora. U Krležinom slučaju to su esejističke dionice u kojima on otkriva svoje estetsko načelo i umjetnički program, a što nalazimo u poglavljima kao što su *Ulazak u Moskvu*, *Kriza u slikarstvu*, *Kazališna Moskva*. Poglavlje *Ulazak u Moskvu* donosi ogled o boji, mirisu i zvuku koji naznačuje slikarski problem kasnije razrađen u *Povratku Filipa Latinovicza*. Putopisac u svoj tekst integrira i katalog u kojemu donosi političke usporedbe, bilježi statističke, ekonomske podatke.

Krležin stil pisanja graniči s manifestnim, njegovi su stavovi radikalni, a on putuje zbog političkih razloga pa ga stoga i zanima društvena situacija zemlje u koju putuje. On iz pozicije avangardističkoga subjekta iznosi problematiku socijalno ugroženih, a to čini u duhu lijevoga, aktivističkoga ekspresionizma. Rješenje za probleme socijalne nepravde Krleža vidi u lenjinizmu kojega promatra kroz prizmu mesijanstva. Na politički motiviranom putovanju u Rusiju, Krležina putopisnoga subjekta ne zanima povijest, jer naglasak je na sadašnjosti, i još više, budućnosti. Rješenje se, dakle, nazire u avangardnoj optimalnoj projekciji u budućnost u kojoj je jedini logični i privatljivi odabir Lenjinov projekt socijalne jednakosti. Putopisni je žanr Krleži poslužio kao okvir za njegov „politički izlet“ i izraziti socijalni angažman što ga čini središnjom osobom hrvatske avangardne književne ljevice i aktivističkoga, lijevoga ekspresionizma čije su glavne značajke revolucionarni etos, flamboajantni diskurz, pokreti masa, crveni elan.

U Krležinu pisanju o Moskvi prepoznavamo avangardni mit ulice, kao i avangardne postupke montažnoga efekta i simultanizma, te prožimanja književnih rodova i vrsta. Fikcija i subjektivitet Krležina putopisa u prvom su planu, a putopišćev je svjetonazor obilježen revolucionarnim etosom i aktivizmom. On daje ekspresionističku sliku svijeta sa sveprisutnom

groteskom, hiperboliziranim opisima, antiesteticizmom, gdje se ističu opisi prosjaka i slijepaca, onih koji u svijesti elite izazivaju zazor i gađenje. Krleža daje oštru kritiku toga aristokratskoga snobizma, a želi da se uzdigne narod. Njega na putovanju ne zanima tradicija nego Novo!

6. ZAKLJUČAK

U Krležinu je putopisu prisutan revolucionarni etos, a njegova modernističkoga putopisnog subjekta na putovanju ne zanimaju povijest, spomenici kulture, krajolik, nego je u njegovu interesnom fokusu narod i društvena i politička previranja u zemlji Rusiji. Krležina putopisnoga subjekta zanima društvena i politička situacija u zemlji, on iznosi problematiku socijalno ugroženih, a rješenje za takve probleme vidi u lenjinizmu kojega promatra kroz prizmu mesijanstva. Na politički motiviranom putovanju u Rusiju, Krležina putopisnoga subjekta ne zanima povijest, jer naglasak je na sadašnjosti, i još više, budućnosti. Rješenje se, dakle, nazire u avangardnoj optimalnoj projekciji u budućnost u kojoj je jedino logično i privatljivo rješenje Lenjinov projekt socijalne jednakosti. Krležin putopisni subjekt putuje aktivno, nije pasivni promatrač i običan turist. Njegove bilješke s putovanja više podsjećaju na autobiografske i dnevničke zapise, fragmente sjećanja, no na putopis. Iako Krleža nikada nije bio članom nikakvih angažiranih avangardnih pokreta, u njegovu djelu nalazimo elemente i dijelove struktura koji čine njegovo djelo avangardnim. Radikalan stav zadržao je do kraja, a njegov život i djelo obilježeni su vječnim preispitivanjima, antinomijama,

antitetičnostima, afirmacijama i negacijama. Upravo ta kritičnost i radikalnost, baš kao i snažna individualnost, čine Krležin stav i djelo avangardnima, a njegov putopis antiputopisom. Krležin stil pisanja graniči s manifestnim, njegovi su stavovi radikalni, a on putuje zbog političkih razloga pa ga stoga i zanima društvena situacija zemlje u koju putuje. Krleža putuje Istok, u Rusiju, a svoje putovanje u tu zemlju naziva „izletom“. Tim leksemom on se radikalno deklarira, baš kao i odabirom itinerarija kojega čine europski gradovi koje Krleža posjećuje na svojem proputovanju u Moskvu. Takva radikalnost i gestualnost upućuje na *poetiku osporavanja*, tj. avangardu koja se uglavnom shvaća kao razdoblje u epohi modernizma.

Avangarda u svojoj osnovi označava diskontinuitet u odnosu na tradiciju i to zbog žestokoga osporavanja, negacije i odbacivanja iste u cjelini. Avangarda traži poetiku novoga i teži ka novoj umjetnosti, a osnovne su njezine značajke estetsko prevrednovanje svih vrijednosti te optimalna projekcija u budućnost. Avangardni svjetonazor najbolje se očituje u odnosu avangardista prema zbilji gdje je ona svedena na socijalne odnose pa tako čak i materijalna stvarnost ima društveni karakter. Primjer takvoga svjetonazora nalazimo u Krleže koji je, osim poezije, proze, drame, novelistike itd., hrvatskoj književnosti ostavio vrijedan doprinos i u putopisnom žanru. Krležin se putopis izdvaja od uobičajenih zakonitosti i shvaćanja toga žanra. Njegov je putopis modernistički, avangardistički antiputopis s čestim postupcima avangardne paradigme. Njegov je *Izlet u Rusiju* napisan potpuno u duhu avangardne poetike. Putopišćev je stil pisanja esejistički, čak i manifestni u kojemu su prisutni česte avangardne konstruktivne i dekonstruktivne značajke kao što su fragmentarnost, pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta, antiesteticizam, ironija, groteska, apsurd, nihilizam, hiperbolizirani opisi, tehnika montaže, simultanizma, antieteticizam. Krležina se prva stvaralačka faza vremenski poklapa sa razdobljem avangarde u hrvatskoj književnosti u kojoj je najistaknutiji pravac ekspresionizam. Mladenačko Krležino stvaralaštvo obilježeno je upravo tom ekspresionističkom poetikom, a njegov je putopis primjer avangardnoga antiputopisa koji je napisan u duhu lijevoga, aktivističkoga ekspresionizma u kojemu je prisutan izraziti autorov socijalni anagažman.

7. SAŽETAK

Ključne riječi: Miroslav Krleža, avangarda, modernizam, putopis, modernistička kultura putovanja, *Izlet u Rusiju*

Key words: Miroslav Krleža, avanguardism, modernism, travel narrative, modernist travel culture, *Excursion to Russia*

Područje interesa diplomskoga rada pod naslovom *Modernistički putopisni subjekt i avangardni postupci u Krležinu Izletu u Rusiju 1925* jest prva stvaralačka faza Miroslava Krleže u kojoj on djeluje kao izraziti ekspresionist. To se njegovo mladenačko stvaralaštvo vremenski poklapa s razdobljem avangarde u hrvatskoj književnosti koja predstavlja formaciju čije su glavne značajke žestoko osporavanje, negacija i odbacivanje tradicije u cjelini, poetika novoga i težnja novoj umjetnosti, estetsko prevrednovanje svih vrijednosti te optimalna projekcija u budućnost. U Krležinoj prvoj stvaralačkoj fazi nastaje i putopis *Izlet u Rusiju* koji donosi novitete u tom književnom žanru. Taj je putopis modernistički, avangardistički antiputopis s čestim postupcima avangardne paradigme kao što su sveprisutna ironija, groteska, hiperbolizacija diskurza, tehnika montaže, simultanizma i slično. U tom

antiputopisu Krležina modernističkog putopisnog subjekta na putovanju ne zanimaju povijest, spomenici kulture ili krajolik, nego je u njegovu interesnom fokusu narod te društvena i politička previranja u zemlji Rusiji pa tako u prvi plan izbija upravo Krležin izraziti socijalni angažman. Te činjenice figuriraju kao glavne u diplomskom radu koji obuhvaća sljedeće strukture: žanr putopisa u hrvatskoj književnosti, modernistički putopisni subjekt, dihotomija putopis-antiputopis, pojam avangarde, avangardne silnice itd.

8. IZVORI I LITERATURA

1. Bogišić, Vlaho: *Povijesno i pamćeno u Krležinoj putopisnoj memoaristici*, u: *Dani hvarskoga kazališta*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb-Split, 2011
2. Brešić, Vinko: *Hrvatski putopisi*. Divič, Zagreb, 1997
3. Brook, Peter: *Prazni prostor*. Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972
4. Bürger, Peter. *Teorija avangarde*. Antibarbarus, Zagreb, 2007
5. Duda, Dean: *Prema modernističkoj kulturi putovanja*, u: *Poetika pitanja*. FF press, Zagreb, 2007
6. Duda, Dean: *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2012

7. Duda, Dean: *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao književni žanr*. Matica hrvatska, Zagreb, 1998
8. Flaker, Aleksandar: *Ulica: uspon i pad avangardnog mita (Majakovski, Hljebnikov, Krleža)*, u: *Riječ, slika, grad*. Biblioteka Forum, Zagreb, 1995
9. Flaker, Aleksandar: *Poetika osporavanja*. Školska knjiga, Zagreb, 1984
10. Flaker, Aleksandar: *Berlinski intermezzo Miroslava Krleže*, u: *Riječ, slika, grad*. Biblioteka Forum, Zagreb, 1995
11. Flaker, Aleksandar: *Maskirani moskovski tekst*, u: *Riječ, slika, grad*. Biblioteka Forum, Zagreb, 1995
12. Flaker, Aleksandar: *Stilske formacije*. SNL, 1986, Zagreb
13. Flaker, Aleksandar: *Krleža i slikarstvo*, u: *Nomadi ljepote*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988
14. Flaker, Aleksandar: *Izlet u Rusiju*, u: *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1993-1999
15. Franić, Ante: *Hrvatski putopis romantizma*. Narodni list, Zadar, 1983
16. Gašparović, Darko: *Dramatica krležijana*. Cekade, Zagreb, 1989
17. Gombrich, Ernst: *Povijest umjetnosti*. Golden marketing, Zagreb, 1999
18. Ivanišin, Nikola: *Tradicija, eksperiment, avangarda: o modernoj hrvatskoj lirici*. Čakavski sabor – Katedra za umjetnost i kulturu, Split, 1975
19. Kravar, Zoran: *Antimodernizam*. AGM, Zagreb, 2004
20. Krleža, Miroslav: *Izlet u Rusiju 1925*. Djela Miroslava Krleže, Zagreb, 2005
21. Krleža, Miroslav: *Eseji*. Novi liber, Zagreb, 2012
22. Krleža, Miroslav: *Kraljevo*, u: *Legende*. Djela Miroslava Krleže, Zagreb, 2002
23. Lasić, Stanko: *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Liber, Zagreb 1970

24. Lasić, Stanko: *Krleža. Kronologija života i rada*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982
25. Medarić-Kovačić, Magdalena: *Krleža prema sovjetskoj književnosti dvadesetih godina*. Croatica, 7/8, 1976
26. Milanja, Cvjetko: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*. Altagama, Zagreb, 2000
27. Mrkšić, Borislav: *Avangarda umire mlada*. Znanje, Zagreb, 1978
28. Nemec, Krešimir: *Figura flâneura kod A. G. Matoša*, u: *Poslanje filologa: Zbornik radova povodom 70. rođendana Mirka Tomasovića*. FF press, Zagreb, 2008
29. Nemec, Krešimir: *Čitanje grada: Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2010
30. *Opća enciklopedija JLZ*. Zagreb, 1980
31. Oraić-Tolić, Dubravka: *Čitanja Matoša*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2013
32. Pavličić, Pavao: *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*. MH, Zagreb, 2008
33. Pederin, Ivan: *Hrvatski putopis*. Maveda, Rijeka, 2007
34. Poggioli, Renato: *Teorija avangardne umetnosti*. Nolit, Beograd, 1975
35. Said, Edward: *Orijentalizam*. Konzor, Zagreb, 1999
36. Slabinac, Gordana: *Hrvatska književna avangarda*. August Cesarec, Zagreb, 1988
37. Solar, Milivoj: *Rječnik književnoga nazivlja*. Golden marketing, Zagreb, 2006
38. Solar, Milivoj: *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*. Nolit, Beograd, 1985
39. Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*. Školska knjiga, Zagreb, 2005
40. Sorel, Sanjin: *Hrvatsko avangardno pjesništvo*. Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka, 2009
41. Miroslav Šicel. *Povijest hrvatske književnosti. Moderna*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2005

42. Šicel, Miroslav: *Povijest hrvatske književnosti. Hrvatski ekspresionizam*. Zagreb, 2007
43. Žmegač, Viktor: *Krležini evropski obzori*. Znanje, Zagreb, 2001
44. Flaker, Aleksandar: *Ruska avangarda*, Zagreb 1984, str. 433-438.
45. Zarrilli, B., Phillip; McConachie, Bruce; Williams, Gary Jay; Fisher-Sorgenfrei, Carol: *Theatre Histories: An Introduction*. Routledge, New York, 2006